

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

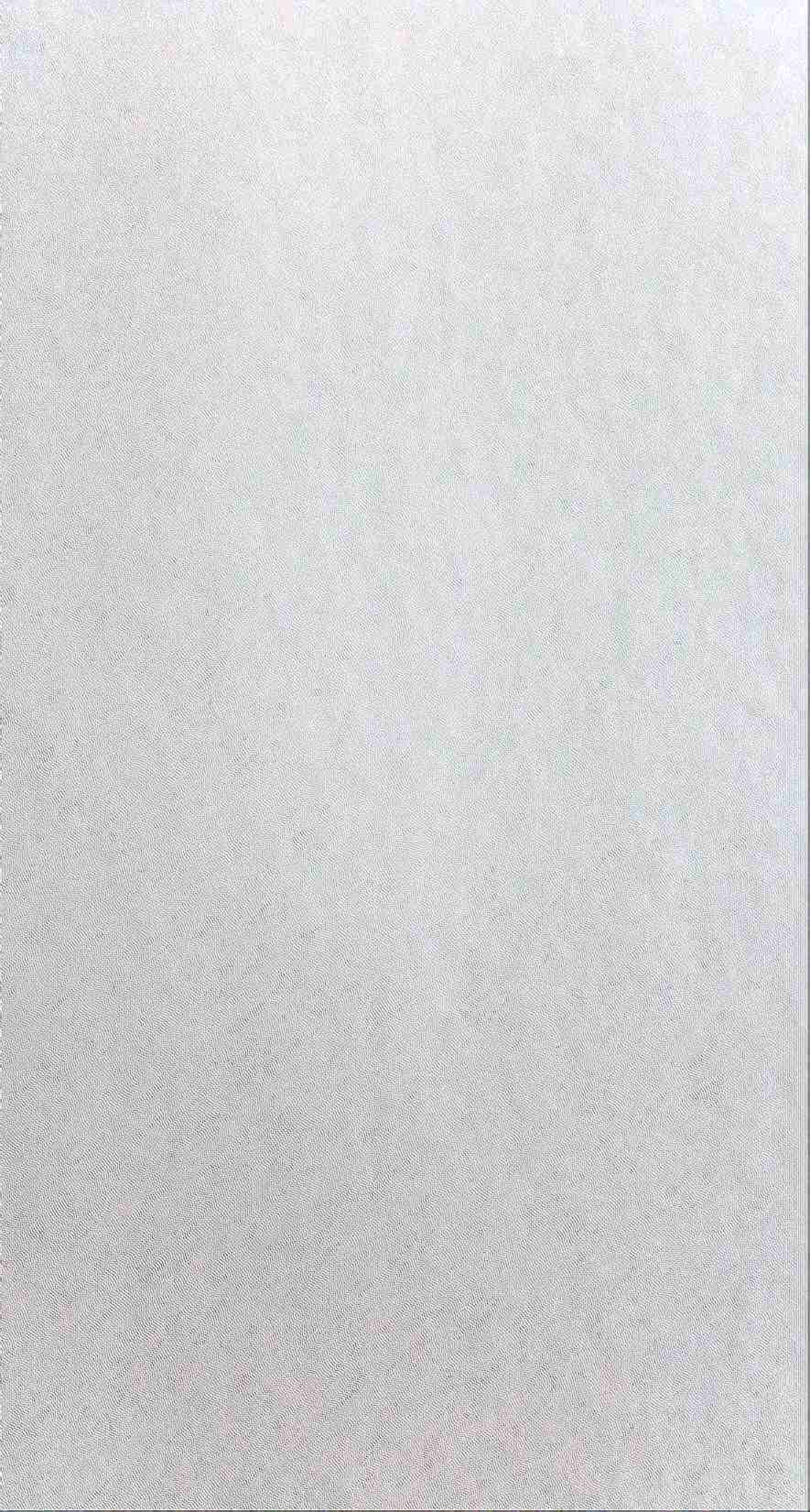
عمر عيلان

النقد العربي الجديد

مقاربة في نقد النقد

النقد العربي الجديد

مقاربة في نقد النقد



النقد العربي الجديد

مقاربة في نقد النقد

عمر عيلان

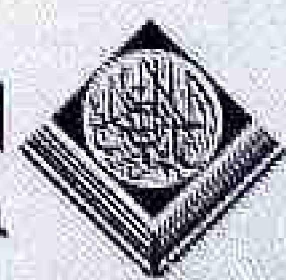


بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى
1431 هـ - 2010 م

ردمك 978-9953-87-926-0

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/ فاكس: 21676179 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com



الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. s.a.l

عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

المحتويات

النقد البنيوي التكويني

تقديم

عرفت الدكتور عمرو عيلان أكاديميا دقيقا في قراءاته المتنوعة للمناهج الجديدة، وقد جمعتني به مناسبات لا تعد، و في كل مرة ظللت أشيد بقدراته الكبيرة على الاستيعاب والتأصيل والربط بين الحقول المعرفية. من هنا صفاء رؤيته وتميزه عن كثير من القراء الذين يأخذون الموضوعات معزولة عن السياق والتاريخ فيقعون في فوضى مفهومية ومعرفية تنم عن قلة روية.

ما يميز هذا الناقد، قدرته على المقارنة والموازنة وتفكيك المفاهيم والمصطلحات وضبطها في حدودها المنهجية والوظيفية. ولا أبالغ إن قلت إنها ميزة نفتقر إليها في الدراسات العربية الجديدة، مع أنها الطريقة الوحيدة لإستيعاب النظريات الغيرية التي تصلنا مزقا ونتفا يتعذّر علينا الإحاطة بجذورها وتشكلاتها.

يقرأ الدكتور عمرو بمساءلات، ويجدل أيضا ، وبإدراك للنمو الحلقي لمجموع ما وصلنا من التراث وما استوردناه بطرائق متباينة من حيث الاستيعاب أو الترجمة.

لابد أن القارئ في الوطن العربي سيكتشف هذه القدرة الكبيرة على النظر بعقل راجع إلى ذاكرتنا وإرثنا، ثم إلى البنى الجديدة التي تسم واقعنا الثقافي والنقدي في ظل المتغيرات الحالية، سواء كانت مؤسسة أو مبنية على فراغ وظلال باهتة لا مسوغ لها على عدة مستويات.

وأما هذا الكتاب فهو بحث في قضايا "النقد العربي الجديد"،

بداية من الحداثة التي لم تستقر على معنى، بالنظر إلى تعدد الآراء والمرجعيات مرورا بالنقد البنيوي وكيفيات استثماره، وصولا إلى قضايا النفسنة والجمعنة مع النقد النفسي والنقد البنيوي التكويني.

لقد تم التطرق إلى هذه المناهج في كتب عربية رائدة، بيد أن نقد النقد تأخر كثيرا عن ممارسة دوره في تصوير الزلل الذي رسم الاجتهادات العربية، أو بعضها، وهذه إحدى مشكلات النقد الجديد بتفرعاته، لقد أهمل النظر إلى واقعه وكيانه.

ثمة هلامية قوضت ممكناته وحرفته عن المجرى وعن الدور الحقيقي، ولعل هذا الكتاب، بكثافته المرجعية، يقدم توضيحات وتصويبات قل ما نجدها في كتب متخصصة.

كيف؟

هناك مسح واضح للجهود العربية في هذا الشأن، وهي جهود أثبتت النقد و فتحت آفاقه، رغم ما لحق به من ضرر أحيانا بسبب الاعتماد على النقل الآلي لمنظورات أنتجتها سياقات غيرية لها خصوصياتها وشخصيتها، إضافة إلى ذلك، فإن هذا الكتاب هو حصيلة تجربة طويلة في الميدان النقدي القائم على القراءة و المناقشة و التصويب، لذا جاء مكثفا، مليئا بإحالات كثيرة وطروحات مضادة لها ما يبررها منهجيا ومعرفيا، ولو ظهر هذا الكتاب قبل سنين لقدم خدمة جليلة للنقد والنقاد.

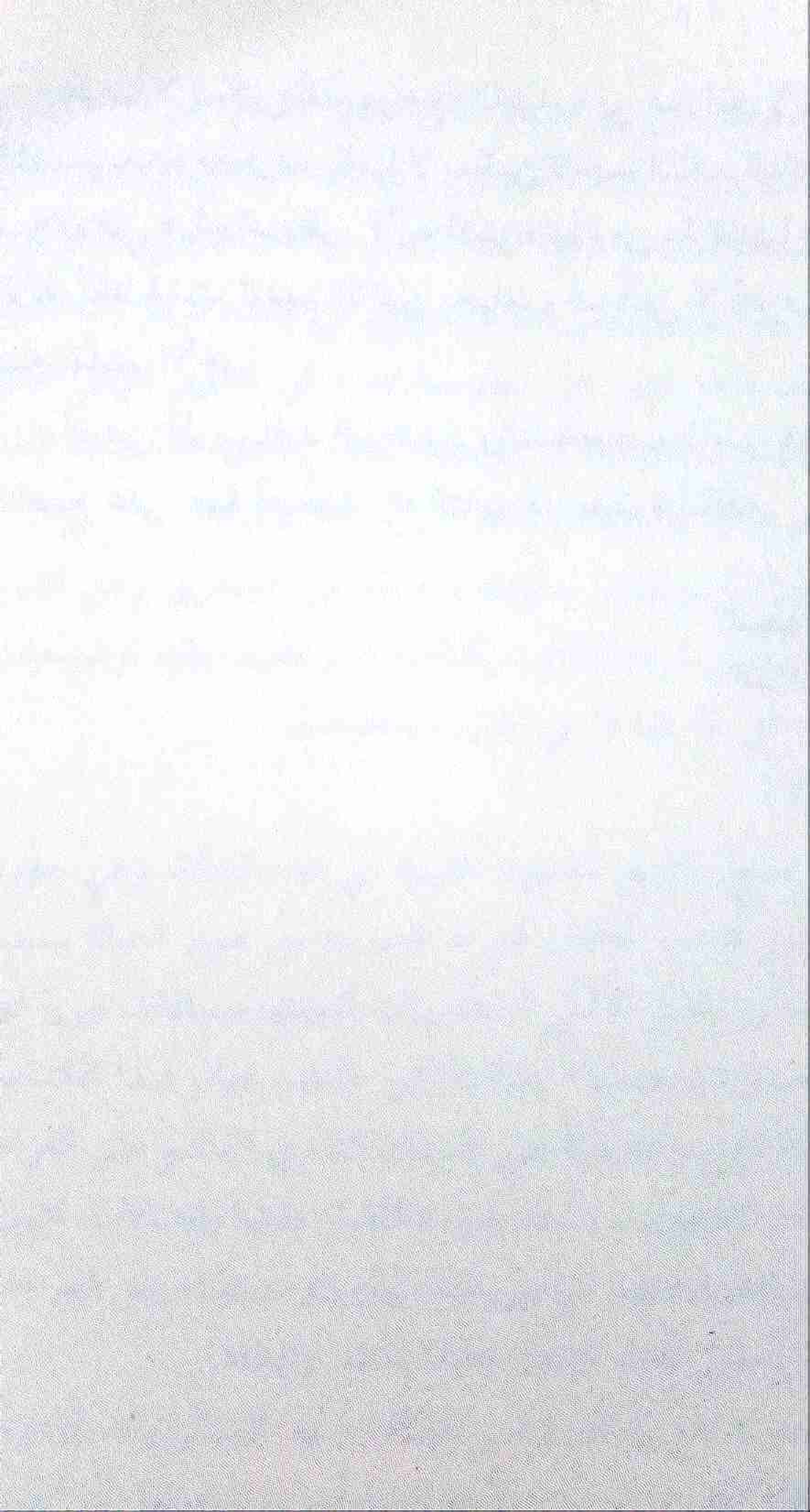
كان يجب دفع الناقد لنشر الكتاب، بيد أن التزاماته الإدارية فعلت فعلتها، كما حدث مع هالات نقدية أخرى امتصتها الهوامش، مع ذلك فإن هذا المؤلف سيحضي بعض ظلامنا لما يحتويه من معلومات تاريخية ومصطلحية ومفهومية ومنهجية غاية في الأهمية.

طبعا لا يمكن تقديم هذا الكتاب في عجالة، لأنه أكبر من التقديم بعدة معارف، كما لا يمكن تقديم الناقد الدكتور عمرو عيلان في هذه السطور لأنه أكبر منها ومن علاماتها المحدودة دلالة، لقد قبلت تقديم الاثنين بحياء، رغم أنني لا أعرف من كان عليه تقديم الآخر.

أتمنى أن يستفيد الباحثون والمتخصصون من هذا الكتاب الناضج على عدة أصعدة. إنه كتاب ذو بصيرة نافذة.

السعيد بوطاجين

الجزائر 2009



مدخل

الفكر النقدي العربي
ومشروع الحداثة

1 - الشروط الحضارية للبحث
عن المنهج أو مفاصل الحداثة النقدية

شكلت موضوعة الحداثة جزءا من المشروع النهضوي العربي الشامل، وقد كانت إرهاصات التوجه نحو مفاتحة الذات ومطارحتها حول مشروع الحداثة، قد بدأ منذ أن تعالت أصوات الإصلاح لدى الكواكبي ورشيد رضا والطهطاوي، وغيرهم من المفكرين الأوائل الذين تطلعوا إلى واقع عربي جديد يخرج من ربقة التخلف والهيمنة والتسلط والاستبداد. ولقد كان لبريق الأفكار المتصلة بالتوق للحرية ورفض الهيمنة، أثره البارز في تشكل إرهاصات تؤسس لمنظومات قيمية تعمل على إعادة تشكيل الذات والوعي، بما يؤمّن القدرة على مواجهة الزخم الحضاري والثقافي القادم من الغرب.

وإذا كانت السياقات المؤدية إلى بلورة منظورات جديدة تسعى لمقارنة الواقع النقدي بالموروث التراثي قد انطلقت منذ بدايات القرن العشرين، فإن هذه الحركية قد اتخذت تمثلات شتى، سواء في منطلقاتها أو في تصوراتها، أو في نظرتها للأدب وللعملية النقدية. ويبقى الأمر قائما ليؤشر على أن موضوعة الحداثة شكلت باستمرار هاجسا مركزيا لدى

النقاد العرب منذ أن وقع اللقاء الأول بين مظاهر الحضارة الأوربية، ممثلة في حملة نابليون على مصر، وانتقال رواد العلم العرب إلى الجامعات الأوربية. هذا اللقاء وما تبعه من حركة تعريب وترجمة ونقل للمظاهر الحضارية والثقافية الأوربية، باعتبار أوربا بالخصوص تمثل "**المجتمع التاريخي**" - بحسب تصنيف المفكر **مالك بن نبي** - أفرز تفاعلات عميقة في عمق الفكر العربي، دفعته للاقتناع بضرورة فهم ومعرفة حقائق العالم الجديدة، عبر الاتصال بمنابعها وبلورتها بما يناسب الواقع السوسيو - ثقافي المحلي.

وهذا الهاجس الثقافي تبلور في سياقات متعددة ومختلفة، تمثلها في الميدان الثقافي والأدبي مفاصل الحركة النقدية العربية التي مثلتها مدرسة الإحياء من خلال محاضرات **حسين المرصفي**، التي ألقاها على الطلبة في كلية دار العلوم عام 1888 في مصر، وجمعها ضمن كتاب "الوسيلة الأدبية". و**نيكولا فياض** في كتابه "بلاغة العرب والإفرنج" عام 1900. و**سلامة موسى** في كتابه "التجديد في الأدب الإنكليزي الحديث" سنة 1900. و**روحي الخالدي** في "تاريخ علم الأدب عند العرب والإفرنج" و"فيكتور هوكو" سنة 1902. و**سليمان البستاني** في المقدمة التي كتبها لترجمة الإلياذة عام 1904. و**قسطاكي الحمصي** في كتابه "منهج الرواد في علم الانتقاد" عام 1907 وغيرها من الكتابات التي نشرت على صفحات مجلتي المقتطف والهلال. كما مثلتها مدرسة التجديد من خلال كتابات **طه حسين**: "في ذكرى أبي العلاء" (1914)، و"في الأدب الجاهلي"(1926). و"مدرسة الديوان" التي أصدرت بيانها الأدبي في كتاب "الديوان" الصادر بين ديسمبر 1920 وجانفي 1921؛ وهذا التوجه يمكن تسميته مدرسة الأقلمة المنهجية لممثليها **شكري والعقاد والمازني ومحمد خلف الله وأحمد أمين**. وتوجه **سيد قطب** والمنهج المتكامل، وحركة النقد الجديد التي بدأت مع **محمد مندور**

1944-1964، الذي مر بمراحل نقدية كانت بدايتها تلك التي تدعو إلى اعتماد الاتجاه اللغوي في دراسة الأدب، ويشير إلى ذلك في كتابه "في الميزان الجديد" أن من واجب النقد استعمال منهج مستمد من اللغة[1].

وتبلورت مفاصل الحركة النقدية العربية مع بيانات الحداثة التي بدأها أدونيس وجماعة مجلة شعر 1956، وتلتها بيانات أخرى مثل "بيان الكتابة" 1981 لـ محمد بنيس، وقاسم المقداد وأمين صالح في بيان "موت الكورس"، وبيان "السيميائية والأدب" بالجزائر سنة 1998، والذي صدر بعد أشغال مؤتمر "السيمياء والنص الأدبي" الذي عقد بجامعة سطيف[*]. وبيان الرواية الذي نشره نبيل سليمان عام 1998 ويسوغه بقوله: "خلال عقود محدودة رجت صدمة الحداثة كل شيء، وما دمنا في حدود الرواية، فمن الضروري أن يظل حاضرا ما جرى تشخيصه حتى الآن من سلب ومن إيجاب، من منجزات وأوهام وكما في النقد، كذلك في الرواية، بدأ الأمر منذ قرابة العقد وكأنه صدمة جديدة"[2].

إن هذه السيرورة تعكس بعمق مسعى التحول الذي تؤسس له فكرة الحداثة لدى المثقفين والنقاد العرب. وقد لخص الناقد والباحث عبد السلام المسدي تمظهرات الحداثة في مجال النقد والأدب من خلال تحديد جوهري لحقيقة موضوعة الحداثة. ويعد مسعى المسدي صائبا في رأينا لأنه أعطى فكرة الحداثة صفة اللازمنية، أي إن الحداثة مقولة ذهنية ترتقي لمستوى التصور، وتتثبت في مستوى الوعي. ولذلك فإن

(*) توج الملتقى بإنشاء رابطة السيميائيين الجزائريين "سراج" التي تشكل مكتبها من: عبد الحميد بواريو، رشيد بن مالك، حسين خمري، عمر عيلان، يوسف الأطرش، السعيد بوطاجين، صالح مفقودة.

(1) محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الآداب، ط. بيروت 1979، ص 47.

(2) نبيل سليمان: بمثابة البيان الروائي، دار الحوار، ط1، اللاذقية 1998، ص 31.

كل تعريف للحداثة في المستوى اللغوي يصبح غير ذي فائدة، لأنه يرهن التصور من خلال اللفظة المستعملة فـ "الحداثة مقولة، والمقولات تصنيفات تستقر في الذهن، يستعملها العقل في سعيه الإدراكي لحقائق الأشياء والوقائع والظواهر، وشأن المقولات ألا يراعى فيها أمر الألفاظ الدالة عليها لأنها تصورات، ولولا تعذر مناجاة الناس بعضهم بعضا بغير قناة اصطلاحية لكانت مدلولاتها مركوزة في النفس بغير ملفوظات"(1).

ومن خلال التصور المفهومي لفكرة الحداثة في المجال النقدي والأدبي، يرى المسدي ضرورة المقاربة بين ثنائيتين هما: ثنائية الأدب والنقد، وثنائية المضمون والصياغة. وفي ضوء ذلك يمكننا أن نحدد أربع مقولات مكونة الحداثة في النقد والأدب هي: الدلالة الأدبية، اللغة الأدبية، المقولات النقدية والخطاب النقدي(2). وبناء على هذا التصور المنهجي الذي يسائل النص الأدبي، والمنطلق الفلسفي والفكري للمنهج، كما ينبثق من الحوار مع النص المعالج، ومن خلال التقييم المتصل بالممارسة النقدية، يقدم المسدي خمسة عشر احتمالا للحداثة الممكنة، بناء على المقولات الأربع السابقة ويقدمها ضمن الجدول الآتي[3]:

---

(1) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، ط1، بيروت 1983، ص 7.

(2) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص 22.

(3) المرجع نفسه، ص 30.

تتضمن إشـارة (+) دليلا على وجود الحداثة، وإشـارة (–) دليلا على النمط المتداول في الثقافة العربية.

	الحداثة			
	الأدب		النقد	
	الدلالة الأدبية	اللغة الأدبية	المقولات النقدية	الخطاب النقدي
15	+	–	–	–
14	–	+	–	–
13	+	+	–	–
12	–	–	+	–
11	–	–	–	+
10	+	–	+	–
9	–	+	–	+
8	–	+	+	–
7	+	–	–	+
6	+	+	+	–
5	+	+	–	+
4	–	–	+	+
3	+	–	+	+
2	–	+	+	+
1	+	+	+	+

ويمكن إعادة ترتيب مكونات حالات حدوث الحداثة التي يقدمها الجدول، بحيث تتحدد ممكنات التنوع بين الخطاب الأدبي والخطاب النقدي وفق الترتيب الآتي:

1 - حداثة الدلالة، حداثة اللغة، حداثة المقولات النقدية، حداثة الخطاب النقدي.

2 - حداثة اللغة، حداثة المقولات النقدية، حداثة الخطاب النقدي.

3 - حداثة الدلالة، حداثة المقولات النقدية، حداثة الخطاب النقدي.

4 - حداثة المقولات النقدية، حداثة الخطاب النقدي.

5 - حداثة الدلالة، حداثة اللغة، حداثة الخطاب النقدي.

6 - حداثة الدلالة، حداثة اللغة، حداثة المقولات النقدية.

7 - حداثة الدلالة، حداثة الخطاب النقدي.

8 - حداثة اللغة، حداثة المقولات النقدية.

9 - حداثة اللغة، حداثة الخطاب النقدي.

10 - حداثة الدلالة، حداثة المقولات النقدية.

11 - حداثة الخطاب النقدي.

12 - حداثة المقولات النقدية.

13 - حداثة الدلالة، حداثة اللغة.

14 - حداثة اللغة.

15 - حداثة الدلالة.

2 - انتقال النموذج النقدي
الجديد إلى النقد العربي

إن المتأمل لحركة المثاقفة النقدية التي عرفها النصف الثاني من القرن العشرين، عكست التوجه الواضح للنقد العربي في مسعاه لتمثل الأفكار والنظريات النقدية الجديدة، وهذا المسعى يأتي في رأينا استجابة لمتطلبين اثنين هما:

1 - نزعة التحرر من الخطابات النقدية الإيديولوجية بكل تبعاتها المرجعية سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية. والنزوع لتعصير الخطاب النقدي العربي بتنويع مكوناته، وإضافة مجالات جديدة لم تشر لها البلاغة العربية التي وضعت أساسا لنقد الشعر.

2 - البحث عن قواعد وضوابط منهجية وإجرائية تستجيب لمقتضيات الأشكال الخطابية الجديدة الوافدة من أوربا بالتحديد كالجنس الروائي على سبيل المثال.

وقد عرفت حركة التأثر بالنظريات النقدية الجديدة عدة محطات ووسائط تتحدد في ما يلي:

أ - تقديم وعرض النظريات:

منذ سبعينات القرن العشرين بدأت تظهر على الساحة النقدية العربية بشكل مكثف وواضح، مقالات ونصوص للنقاد الذين يمثلون الفكر النقدي الجديد، أو حركة النقد الجديد في فرنسا، من أمثال **رولان بارت، تودوروف، لوسيان غولدمان، ليفي شتراوس، لويس ألتوسير، جاكبسون**، الشكلانيون الروس، **جاك دريدا** وغيرهم. وقد كانت هذه الحركية قد تمت سواء عبر مقالات مؤلفة أو نصوص مترجمة، حفلت بها مختلف المجلات المهتمة بالشأن الثقافي والأدبي، مثل "فصول" في القاهرة،

و"مواقف"، "الفكر العربي"، "الفكر العربي المعاصر"، "الكرمل" في لبنان، و"الثقافة الجديدة"، "آفاق" في المغرب، و"القلم" و"الفكر"، و"الحوليات التونسية"، "الحياة الثقافية" في تونس، و"المعرفة"، "الموقف الأدبي"، "الآداب الأجنبية" في دمشق[1].

وقد كانت هذه المقالات المظهر الأول للتواصل مع النقد الجديد؛ حيث عكست من خلال تعدد أوجه مضامينها، التي تراوحت بين التقديم والعرض، وبين التطبيق على نصوص شعرية وقصصية وروائية، عن النزعة الجديدة في الفكر النقدي العربي. وكان من أبرز من أسهم في هذه الكتابات، **كمال أبو ديب، محمد بنيس، صلاح فضل، عبد الكريم حسن، يمنى العيد، موريس أبو ناضر، إلياس خوري، حسين الواد، محمد مفتاح، عبد السلام المسدي، عبد الفتاح كليطو، خالدة سعيد، شربل داغر، محمد برادة.**

ويبدو أن أقدم مقالة تعرضت للتعريف بالحركة النقدية الجديدة في فرنسا، هي المقالات الثلاثة التي كتبها **محمود أمين العالم** في جريدة "المصور" القاهرية عام 1966(*). حيث تناول فيها الحديث عن حركة النقد الأدبي في فرنسا، مشيرا إلى ثلاثة تيارات ضمن المنهج البنيوي هي:

- التيار الشكلي: ويمثله كل من **ليفي شتراوس ورولان بارت.**
- التيار الاجتماعي: ويمثله **لوسيان غولدمان.**
- التيار النفسي عند **شارل مورون.**

كما تحدث في هذه المقالات عن الخاصية المشتركة بين هذه

---

(1) عبد النبي أصطيف: نحن والبنيوية، الموقف الأدبي، العدد 203/202، دمشق، ص 95.

(*) أعاد أمين العالم نشر هذه المقالات في كتابه البحث عن أوروبا الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة 1975.

التيارات الثلاثة، التي هي التركيز على أهمية الشكل في بناء الدلالة. ويرى بأنه رغم الاهتمام المفرط بشكل العمل الأدبي، فإن الأداة الإجرائية البنيوية تتيح إمكانية الكشف عن مكونات النص الأدبي؛ "فقد نجد في الهيكلية رغم مغالاتها الشكلية ورغم إغفالها لجانب الدلالة والمعنى في العمل الأدبي والإنساني عامة، إمكانية اكتشاف الكثير من أسرار التعبير الأدبي والإنساني"[1].

وينتهي أمين العالم إلى القول بضرورة التعامل مع المنهج البنيوي، والاستفادة منه في إعادة تقويم النقد الأدبي، عبر تخليصه من النزعات المغالية في الشكلانية أو المضمونية، وطرح تصورا جديدا يستفيد من التوجهين، ومن ثم يؤسس لنقد أدبي قائم على أساس تكاملي سليم. يقول: "وفي نهاية المقالات أكدت على الحاجة إلى البحث عن منهج جديد للنقد الأدبي، لا يجمع بين هذه المدارس تجميعا سطحيا توفيقيا، بل يوحد بين الدلالة والقيمة، بين الحقيقة والجمال في صيغة سعيدة"[2].

واستنادا إلى تصور أمين العالم، نجد أن مجمل الكتابات التي ميزت مرحلة السبعينيات قد كانت في استلهامها للنموذج النقدي الجديد تراوح بين الانبهار، وبين المسعى التوفيقي، واستمرت هذه الحركية دون انقطاع لتتجذر بصورة أكبر وأوضح في المراحل اللاحقة. ونظرا للعدد الكبير من المقالات التي تمت كتابتها ولا يتسع مجال البحث لذكرها يمكننا أن نعود إلى البيبليوغرافيا التي جمعها المسدي في كتابه "النقد والحداثة" التي تضمنت عددا هائلا من عناوين المقالات والدراسات

---

(1) محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي، ط1، القاهرة 1985، ص 11.

(2) المرجع نفسه، ص 12.

والكتب[1]، التي عرضت للنظريات النقدية الجديدة.

وما يمكن ملاحظته حول سيرورة التعريف والتقديم والتطبيق للنظريات البنيوية والبنيوية التكوينية والنقد النفسي في مرحلتها الأولى، أنها لم تكن على نفس الدرجة من التفاعل والنضج، أو استيعاب وتمثل الأطر المعرفية والنظرية للمنهجيات المعتمدة. والملاحظ على هذه العروض والمقالات أنها تقوم على الإيجاز والتبسيط أو التلخيص.

كما أن تركيز اهتمامها شمل تحليل القصة والرواية والشعر، وتعتمد في أغلبها على النقل من المصادر الفرنسية، ويتوزعها أساسا تياران هما الخطاب النقدي الشكلي، والخطاب النقدي الاجتماعي البنيوي التكويني، حيث يتم التطرق إلى الخطوط المنهجية العامة والأولية، ونظرا لغياب تراكم معرفي ونظري متعلق بالمناهج فإن الجهاز المصطلحي لأغلب الدراسات والأبحاث يتسم بالتباين والتعدد، وهو ما انعكس لاحقا على مجمل الدراسات النقدية الأدبية، حيث لا تزال إلى يومنا هذا قضية المصطلح النقدي مطروحة بحدة، وتفرض إشكالات جادة على الباحثين والدارسين.

وقد تواصلت هذه السيرورة لتتوسع بشكل واضح خلال مرحلة التسعينيات، ويعود ذلك إلى تطور وسائل الاتصال والنشر، التي سمحت بالاطلاع بصورة أكمل على الإنتاج النقدي الأوربي والعربي على حد سواء، وظهور مؤلفات متخصصة، بعدما أسهم خريجو الجامعات من الأكاديميين في التصدي للتأليف ونشر النظريات النقدية الجديدة.

وقد تميزت في هذا المجال، خلال فترة الثمانينيات والتسعينيات مجالات، عملت على التعريف بالنقد الجديد ومكوناته، ومن أهم وأبرز هذه المجالات نجد مجلة "**فصول**"، التي بدأ صدورها في أواخر عام

---

(1) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص 139-224.

1980 عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، فتحت هذه المجلة المجال للدراسات الأكاديمية الجادة المتفتحة على القضايا الأساسية التي يواجهها النقد الأدبي عموما، ولا نكاد نجد باحثا عربيا لم يطلع على جانب من الأبحاث المقدمة، والتي توزعت اهتماماتها على ما يقارب التسعين مجلدا، بين الشعر والقصة والرواية والنظرية النقدية، والقضايا الفنية والاتجاهات الفلسفية والجمالية المعاصرة. مقدمة مقالات لكتاب عرب وأخرى مترجمة بلغة علمية وبوضوح منهجي وبمستوى أكاديمي متميز. ويشير سيد بحراوي إلى أن مجلة "فصول" غطت أوسع مساحة ممكنة من مناهج النقد الأدبي ونظرياته وفروعه المختلفة، وتم تقديم معرفة واسعة بالنقد الأدبي الغربي، واتسم هذا التقديم بطابع الأكاديمية، "وأغلبية المثقفين العرب قد رأوا في "فصول" عملا شديد الإيجابية والفعالية، بحيث يمكن القول أن "فصول" واختياراتها، كانت استجابة فعلية لاحتياجات لدى المثقفين العرب"(1).

وعلى نفس المنوال سارت مجلة "علامات" التي بدأ صدورها عام 1991 عن النادي الثقافي بجدة، وقد كان اهتمامها منصبا على تحديث الخطاب النقدي العربي عبر الانفتاح على بحوث العلوم الإنسانية، والنظريات النقدية المتصلة بعلم النص واللسانيات والأسلوبية والبنيوية، وغيرها من المباحث التي أسهمت في بلورة الرؤى لدى المتلقي العربي، وفسحت المجال أمام النقاد لتقديم إسهاماتهم في ميدان التطبيق لنظريات النقد الجديد والنظريات المعاصرة الأخرى.

كما يمكننا أن نشير إلى إسهام مجلة أخرى هي مجلة "آفاق" التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب، في هذه الحركة النقدية، وقد اعتمدت صيغة الملفات النقدية، والأعداد الخاصة في التعريف بالمناهج الجديدة

---

(1) سيد البحراوي: البحث عن منهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، ط1، القاهرة 1993، ص 107-108.

وروادها. وقد أصدرت في سنة 1982 عددا خصص لترجمة العدد الثامن من المجلة الفرنسية "تواصلات"communication No 8[1]، وهو العدد الذي يعد مرجعا أساسيا لكل الأبحاث المتعلقة بالنظرية الجديدة في مجال السرد، حيث اشتملت على المقالات الأساسية لأقطاب حركة النقد الجديد، ومنها:

- مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد (رولان بارت).
- مقولات السرد الأدبي (تودوروف).
- حدود الحكاية (جيرار جينيت).
- منطق الممكنات السردية (كلود بريموند).
- عناصر نظرية تأويل السرد الأسطوري (غريماس).

وقد أعاد اتحاد كتاب المغرب نشر هذه المقالات مترجمة ضمن كتاب بعنوان "طرائق تحليل السرد الأدبي" صدر عام 1992. وأشار عبد الحميد عقار في مقدمة الترجمة إلى أن هذه المقالات حساسة ومحورية وأهميتها تكمن في ضرورة الاطلاع على التحولات النقدية العالمية التي ستلقي لا محالة بتأثيراتها على الفضاء الثقافي العربي، فترجمة هذه المقالات ليس من باب الترف الفكري بقدر ما هو استجابة لضرورة ماسة وملحة، لتعميق المعرفة والوعي بالنظريات والمناهج الحديثة وتوظيفها في القراءة ومقاربة النصوص من منظور أكثر مصداقية[2].

وبقدر ما عكست هذه المقالات المترجمة التوجه الأساسي للنقد الروائي العربي نحو اعتماد المنهجيات النقدية الجديدة في مجال السرد، والسعي للاستزادة المعرفية من منهجيات طرائق التحليل الأدبي، فإن

---

(1) Communication No. 8: L'analyse structurale du récit, éditions seuil, Paris 1966.

(2) عبد الحميد عقار وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1992، ص5 .

تأثير المقالات كان حاسما في توجيه النقاد في العالم العربي إلى التطبيق المنهجي لأطروحات النقد الروائي الجديد في دراساتهم النقدية ودراساتهم الأكاديمية على حد سواء.

ب - الترجمة

أسهمت حركة ترجمة النصوص والكتب النقدية والمتعلقة بالنقد الجديد والاتجاه الشكلاني والبنيوي عموما في إغناء المكتبة العربية، ووضعت أمام الباحثين والدارسين مجموعة هامة من الأفكار والنظريات والمنهجيات النقدية، التي كان لها تأثيرها الواضح على توجهات النقد العربي المعاصر عموما والنقد الروائي تحديدا. وقد اتبعت حركة الترجمة نفس المسار الذي سلكته سيرورة التعريف بالاتجاهات الفكرية والنقدية المعاصرة عموما، والشكلانية وحركة النقد الفرنسي الجديد على وجه الخصوص.

وفي هذا الشأن يشير **توفيق الزيدي** في كتابه "أثر اللسانيات في النقد العربي" إلى أن أول مقالة ترجمت في النقد البنيوي هي مقال **تودوروف** "الناس - الحكايات" Les Hommes récits الذي نقله إلى العربية **موريس أبو ناضر** تحت عنوان: "ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها في التحليل البنيوي"، ونشره ضمن مجلة مواقف سنة 1971[1]. كما نشرت نفس المجلة في عام 1974 ترجمة لمقدمة **رولان بارت** التي وضعها لكتابه "مقالات نقدية" Essais Critiques، لكنها لم تذكر اسم المترجم، وأشارت إلى أن العنوان من وضعها وهو "رولان بارت، الكتابة، النقد، الصمت"، وطرحت من خلال المقال مشكلة المصطلح النقدي. كما قامت ذات المجلة سنة 1978 بنشر الترجمة التي قام بها **كاظم جهاد**

(1) توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب تونس 1984، ص 27.

لفصلين من كتاب "الشعرية" Poétique لـ تودوروف[1]، وهو الكتاب الذي عربه كاملا شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ونشرت طبعته العربية الأولى عام 1978 عن دار توبقال للنشر بالمغرب.

ويحمل هذا الكتاب الهام المفاهيم الأساسية، التي طورها **تودوروف** عن مفهوم الشعرية والأدبية الذي صاغه لأول مرة رومان **جاكبسون**. ويشير **تودوروف** في هذا الكتاب إلى أن غاية الشعرية هي البحث عن البنيات المجردة التي تميز الأثر الأدبي عن غيره من النشاطات اللغوية الأخرى، وموضوع الشعرية ليس هو العمل الأدبي، بل خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، "وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة. ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العمل لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة، التي تصنع فرادة الأثر الأدبي أي الأدبية"[2].

وضمن المسار الترجمي التأسيسي المتعلق بترجمة الموروث الشكلاني، قدم **إبراهيم الخطيب** مساهمته الأساسية في سيرورة انفتاح النقد العربي على النظريات النقدية الغربية، وهي تعريبه لكتاب **تودوروف** الذي يحمل عنوان "**نظرية الأدب**" Théorie de la littérature، 1965، والذي ترجمه الخطيب بعنوان "نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس"، وأصدرته الشركة المغربية ومؤسسة الأبحاث العربية ببيروت عام 1982. وقد أضاف المترجم إلى الترجمة نصا أساسيا **لجاكبسون** هو نص "**القيمة المهيمنة**" La dominante.

وقد فتحت ترجمة هذا الكتاب الآفاق أمام القارئ العربي للاطلاع

---

(1) المرجع نفسه، ص 29.

(2) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1987، ص 23.

على نصوص لأعلام المدرسة الشكلانية الروسية، مثل بوريس أيخنباوم بمقالاته "نظرية المنهج الشكلي"، "حول نظرية النثر"، "كيف صيغ معطف غوغول"، وشكلوفسكي "بناء القصة القصيرة والرواية" وتوماشفسكي "نظرية الأغراض"، ويوري تينيانوف "مشكلة الدراسة الأدبية واللسانية". وسمحت هذه الدراسات بالتعريف بأهم المفاهيم والمقترحات المنهجية الشكلانية التي كانت الأساس لظهور التوجهات البنيوية لاحقا. فهذه الترجمة تعد "الحدث الأكثر أهمية في تنمية الاتجاهات الحديثة لنقد القصة والرواية"(1).

وقد أكمل الخطيب مشروعه بترجمة أحد أهم الكتب المنهجية الأساسية التي شكلت قاعدة لمجموع الدراسات السردية، وهو كتاب "مورفولوجيا الخرافة" لـ فلاديمير بروب الذي ظهرت ترجمته العربية سنة 1986، وهو الكتاب الذي أعيدت ترجمته عن الروسية عام 1989 من طرف أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ونشره النادي الثقافي بجدة.

وضمن نفس المسار المتعلق بترجمة الموروث الشكلاني، ترجم محمد معتصم سنة 1988 كتاب "مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية" لـ بروب وليفي شتراوس، الصادر سنة 1970 تحت عنوان L'étude structurale et typologique du conte، والكتاب عبارة عن مساجلة بين ليفي شتراوس وبروب، تمت بعد صدور الطبعة الفرنسية لكتابه "مورفولوجيا الحكاية". فبعد المقدمة التي كتبها شتراوس بعنوان "تأملات في مؤلف فلاديمير بروب"، طلب الناشر الإيطالي من هذا الأخير الرد على المقال، فكانت المقالة الثانية "البنية والتاريخ في دراسة الحكاية". لقد اختار محمد معتصم مقتطفات من دراسة إجمالية للباحث

---

(1) عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 2000، ص 206.

الروسي أنكيني ملتنسكي عن الاستقبال العالمي لكتاب بروب، بعنوان "الدراسة البنيوية والتنميطية للحكاية"[1].

وإذا انتقلنا إلى ترجمة أعمال منظري حركة النقد الجديد في مجال السرد، فإننا نجد أن كتابات بارت وتودوروف وجينيت وغولدمان وباختين وبيلمان نويل وغيرهم، نقلت كلها أو فصول منها إلى اللغة العربية، ومنها ما ترجم عدة مرات مثل أعمال بارت وتودوروف بالخصوص، وقد امتد هذا منذ فترة السبعينيات لتزداد الوتيرة خلال التسعينيات وبداية القرن الجديد. فبالنسبة لـ رولان بارت Roland Barthes فإن أول ترجمة لكتابه "الكتابة في درجة الصفر" تمت سنة 1970 من طرف نعيم الحمصي، منشورات وزارة الثقافة دمشق، وأعاد محمد برادة ترجمة الكتاب سنة 1981 مشيرا في مقدمة الترجمة إلى أن مشروع بارت يتناول أهمية الكتابة، التي أخذت تتصاعد عبر المنظورات الجديدة، التي تسعى لتشكيل معرفة ممكنة عن أنواع الكتابة، وإعطاء الفرصة الجديدة للقارئ والمتلقي للتخلص من سلطة الإيدولوجيا وتداخل المفاهيم[2]. وقد شملت الترجمة تعريب الهوامش، واتسمت بصورة عامة بالسعي لبلورة تحديدات للمصطلح النقدي.

وفي عام 1988 صدرت ترجمة كتاب "نقد وحقيقة" قام بها أنطوان أبو زيد ضمن سلسلة "زدني علما" منشورات عويدات، وضم المترجم إلى الكتاب، مقالة بارت التأسيسية "التحليل البنيوي للحكاية". إلا أن ترجمة أبي زيد تفتقر للدقة المنهجية والمصطلحية، ويبدو أنه غير مستوعب لآلية النقد البنيوي ومصطلحاته، ووضعه التاريخي. فكان العمل أقرب إلى الترجمة التجارية؛ بدليل غياب أي ترجمة للهوامش أو

(1) المرجع السابق، ص 206.

(2) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة بيروت، اتحاد الناشرين، الدار البيضاء، 1981، ص 23.

وجود ثبت للمصطلحات، بل إن ترجمة المصطلحات في النص كانت تفتقد للدقة، حيث ترجم على سبيل المثال مصطلح Structuralisme génétique بالبنيوية الوراثية، وNouvelle critique بالنقد الحديث[1].

ويبدو أن المترجم لم يطلع على ترجمة مقالة "النقد والحقيقة" التي قام بها إبراهيم الخطيب عام 1984، وراجعها محمد برادة، ونشرتها مجلة الكرمل[2]، والتي قام المترجم في نهايتها بوضع ثبت للإشارات الواردة فيها، مع زيادة هوامش إضافية يعرف فيها بالأعلام والأحداث التاريخية الغامضة على القارئ العربي.

وعرّب محمد البكري كتاب "مبادئ في علم الأدلة" éléments de sémiologie 1964، وصدر عن دار الحوار في طبعته الأولى سوريا عام 1983، وأعيد طبعه عام 1985. وقد قدم البكري لترجمته بعرض شامل عن مسار النظرية العلامية والسيميائة من سوسير إلى بارت مرورا بـ شارل سندرس بيرس، وكان المترجم حريصا على أن يقدم للقارئ العربي أكبر قدر من المعلومات التوضيحية المتصلة بالنظرية الدلائلية البارتية، التي تطورت وتبلورت بعد إصدار هذا الكتاب، واحتوتها كتب مثل : "س/ ز S /Z"، "نظام الموضة Le système de la mode"، "إمبراطورية العلامات L'empire des signes".

وتمتاز ترجمة كتاب "مبادئ في علم الأدلة" بدقة المصطلح، حيث سعى المترجم، عبر تعريب الهوامش أو التوضيحات، إلى تقديم أكبر قدر من المعرفة للمتلقي العربي. كما أن الحس المنهجي النقدي جعله يضمن ترجمته ثبتا للمصطلحات ومقابلتها باللغة العربية، وأضاف إلى ذلك ثبتا نقديا للمراجع التي اعتمدها الدراسة، وفي هذا الشأن يقول

---

(1) رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة أنطوان أبو زيد، سلسلة زدني علما، منشورات عويدات 1988، ص 23.

(2) مجلة الكرمل، العدد 11، سنة 1984، الصفحة 10.

البكري: "حاولنا توخي الدقة والوضوح في صياغة النص العربي ما أمكننا ذلك، كما حاولنا وضع وتهذيب المصطلح اللسني والدلائلي وضبطه وتنسيقه بطريقة متلائمة ومتكاملة، تأخذ بعين الاعتبار الجهاز المفاهيمي للسنيات والدلائلية ككل حتى لا يكون هناك تداخل ولا لبس"[1].

وتواصلت ترجمات أعمال **بارت** بإصدار **منذر عياشي** ترجمة لكتاب "لذة النص" 1992، وضمنه مقالة "**هسهسة اللغة**" Le bruissement de la langue. كما أصدر ترجمة جديدة لكتاب "التحليل البنيوي للقصص 1993"، وترجمته لكتاب "نقد وحقيقة" 1994 الذي أضاف إليه مقالة بارت المشهورة عن "**موت المؤلف**". وتتميز ترجمات منذر عياشي بوضوح مصطلحاتها ومفاهيمها، وقربها من الباحث المهتم بالدراسات البنيوية. وانتقاء القضايا الأساسية والجوهرية في السيرورة المنهجية للناقد الذي تترجم أعماله، وتزويد الترجمة بالتعريف بمنهجية **بارت** واتجاهه النقدي والأسس التي ينبني عليها هذا التوجه.

وهذا الشكل من الترجمة الذي يتسم بالعمق المعرفي أسهم في إحداث تأثير على منهجيات المقاربة النقدية لدى النقاد العرب، وأدى إلى تنمية التأثير للمقاربات النقدية الجديدة في تحليل الخطاب السردي العربي. وفي هذا الشأن يرى **عبد الله الغذامي** في المقدمة التي كتبها لترجمة كتاب "**نقد وحقيقة**" أن هذا المسعى "يؤسس لمرجعية علمية تتشكل مع ما يماثلها لتكون مكتبة نقدية للباحث العربي"[2].

ونفس الملاحظة نجدها تنسحب على ترجمة **قاسم المقداد** لكتاب "**أسطوريات**" Mythologies، الصادرة عام 1996 عن مركز الإنماء

(1) رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، ط2، اللاذقية 1987، ص 26.

(2) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1994، ص 7.

الحضاري بحلب. حيث يقدم لترجمته بتعريف شامل لكتابات بارت ومنهجه النقدي، وخصوصيته المنهجية في السعي للبحث عن آفاق جديدة للإجابة عن تساؤلات شغف الكتابة والقراءة والمعنى، "فمن الدرجة الصفر في الكتابة، وحتى الغرفة المضيئة، لم يقدم بارت نظرية بقدر ما أعطى معنى واسعا ومكثفا للعلامات ووجه القارئ إلى حقيقة المعنى[1].

أما ترجمة أعمال **تزفيتان تودوروف** Tzvetan Todorov، فقد نالت حظها من اهتمام المترجمين باعتباره من بين أعلام النقد الجديد في فرنسا، ومن المنظرين البارزين للشعرية ونظرية السرد. فبالإضافة إلى ترجمة كتاب "الشعرية" الذي عربه **شكري المبخوت ورجاء بن سلامة** عام 1987، وصدر عن دار توبقال للنشر، قام **منذر عياشي** بترجمة كتاب La notion littéraire "**مفهوم الأدب**" سنة 1990، وصدر عن منشورات النادي الأدبي بجدة. وقد أشار في مقدمة الترجمة إلى الأهمية التي يكتسبها الجهد النظري الذي قدمه **تودوروف**. وقد ضم تقديم الترجمة تحديدا لأهم التوجهات النقدية والمنهجية التي يعتمدها **تودوروف** في مشروعه النقدي الكبير. ويرى بأنه قد أسهم بشكل كبير، عبر مؤلفاته المتعددة في تشييد رؤية جديدة للنظرية الأدبية، من منظور تصور تجريدي يؤسس له مفهوم "الشعرية" ومن هذا المنطلق "نكاد لا نجد مهتما واحدا بالدراسات النقدية والإنسانية إلا وقد قرأ لهذا العقل الفذ"[2].

كما ترجم **سامي سويدان** كتاب "نقد النقد" سنة 1986، وهو الكتاب الذي أعاد فيه **تودوروف** تشكيل الرؤية تجاه حركة النقد البنيوي،

---

(1) رولان بارت: أسطوريات، ترجمة قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1996، ص 6.

(2) تودوروف تزيفتان: مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشي، منشورات النادي الثقافي، جدة 1990، ص 9.

مقدما جملة من الملاحظات والتصورات البديلة ضمن ما اسماه "النقد الحواري"[1]. وقد قام المترجم بجهد كبير لتعريب المصطلح النقدي، وحرصا على تقديم أكبر قدر من المعرفة النقدية للقارئ، أورد ثبتا لأسماء الأعلام والعناوين والكتب والمجلات بلغتها الأصلية، إلى جانب ما عرف عنها في اللغة العربية، ويحس كبير بضرورة تواصل القارئ العربي مع الكتاب تضمن مجموعة كبيرة من الهوامش الشارحة، وثبتا معربا للمصطلحات. بالإضافة إلى التقديم الذي تضمن عددا من القضايا التعريفية بمنهج **تودوروف** والأسئلة الأساسية حول المنهج، ومفهوم الأدب والنقد[2].

وفي سياق الاهتمام بكتابات **تودوروف** وتقديمها للقارئ العربي، ترجم له **فخري صالح** عام 1992 كتاب "ميخائيل باختين المبدأ الحواري" Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique بعنوان "المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين"، وقد صدر الكتاب عن دار الشؤون الثقافية ببغداد. وتكتسي هذه الترجمة أهميتها في كونها عَرَّفَتْ بناقدين في ذات الوقت؛ فإذا كان **تودوروف** هو من عرف أوربا بكتابات وأفكار **باختين** فتركت أثرها الواضح في النقد الأوربي، وأسهمت في تشكيل ما يعرف بسوسيولوجيا النص والحوارية، فإن **فخري صالح** قد نقل للعربية كتابات ناقدين في نفس الوقت، وتعكس التوطئة التي كتبها للكتاب المترجم الوعي النقدي الذي يملكه والحس المنهجي الذي دفعه لاختيار هذا المؤلف.

أما الصديق بوعلام فقد ترجم كتاب "مدخل إلى الأدب العجائبي" Introduction a la littérature fantastique الصادر عن دار شرقيات

---

(1) تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت 1986، ص 143.

(2) المرجع نفسه، ص 10.

بالقاهرة سنة 1994، والذي تولى مراجعته والتقديم له **محمد برادة**. وقد جاءت هذه الترجمة على غرار الترجمات الجادة التي بدأت تعرفها حركة الترجمة في النقد العربي منذ نهاية الثمانينيات، حيث عمد **الصديق بوعلام** إلى تقديم ملخص شامل هو عبارة عن قراءة منهجية لمجمل منجزات **تودوروف**، وبحث لتفاعلها مع مسار النقد الأوربي المعاصر، منذ الحركة الشكلانية، وحتى حركة النقد الفرنسي الجديد في مظاهره النقدية والفلسفية.

وتوصل المترجم إلى أن منهجية **تودوروف** ورؤيته النقدية تميزت باعتمادها الجوهري على النقد الشكلاني، وعلى بحوث الشكلانيين الذين ترجم نصوصهم في كتابه المعروف "نظرية الأدب" Théorie de la littérature1965. كما أنه أعاد صياغة مفاهيم حركة النقد البنيوي الجديد في فرنسا ولا سيما أطروحات **جيرار جينيت**. ويمكن القول إن منهجه استلهم بشكل كبير أطروحات **كلود ليفي شتراوس** في البحث عن الجانب الابستمولوجي في الاتجاه البنيوي[1].

أما **محمد نديم خشفة** فقد ترجم عام 1996 كتاب **تودوروف** "الأدب والدلالة" Littérature et signification، وصدر عن مركز الإنماء الحضاري بحلب، وهو الكتاب الذي تناول فيه القيم الأساسية لتحليل السرد ودلالاته الشعرية في رواية "العلاقات الخطيرة"، من منظور يستقصي المستويات الدلالية للبناء النصي والشخصيات والأساليب، والصور البلاغية.

وإذا انتقلنا للحديث عن ترجمات **جيرار جينيت** Gérard Genette، الذي يعد مَعْلما بارزا ومتميزا بخصوصيته الإجرائية في النقد الفرنسي الجديد، فإننا نجد أن أعماله التي نقلت للعربية، هي بصورة أساسية

---

(1) ترفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة 1994، ص 14-15.

مقالاته التي تتعلق بمنهجية مقاربة النصوص السردية، وقد كان لترجمات جينيت أصداؤها الواضحة في النقد الروائي العربي المعاصر، حيث تكاد لا تخلو دراسة نقدية عن القصة والرواية والسرد عموما، من مفاهيمه حول الرؤية السردية والزمن السردي. وأول ترجمة لكتاب جيرار جينيت هو تعريب عبد الرحمان أيوب لكتاب "مدخل لجامع النص" Introduction a l'architexte الصادرة سنة 1985.

غير أن أهم كتاب تمت ترجمته لجينيت هو Le Discours du récit، الذي ترجمه محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي تحت عنوان "خطاب الحكاية بحث في المنهج" ونشر عام 1994، ويشكل قسما من كتابه الأساسي Figures III، وصدرت طبعته الثانية عام 1997 عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ونشرت رابطة كتاب الاختلاف بالجزائر الطبعة الثالثة عام 2003. كما قام محمد معتصم بتعريب الكتاب المنهجي "عودة على خطاب الحكاية"، وصدر في طبعته الأولى عن المركز الثقافي العربي ببيروت سنة 2000، وهو الكتاب الذي راجع فيه جينيت بعض القضايا التي طرحها في كتابه الأول "خطاب الحكاية". ويتميز الجهد الترجمي لـ محمد معتصم ومعه عبد الجليل الأزدي، وعمر الحلي من خلال ما قاموا به في ترجمة هذين الكتابين، بالتعريف الواسع بالرؤية المنهجية والإجرائية والجهاز المفاهيمي الذي يعتمده جيرار جينيت. بالإضافة للتعريف بالروائي مارسيل بروست Marcel Proust وروايته "البحث عن الزمن الضائع"، لكونها المدونة التي طبق عليها جينيت منهجه.

وبالتالي يكون القارئ قد اطلع على المنهج النقدي والنص الذي طبق عليه، وهذه الترجمة تنم عن معرفة واسعة وحس منهجي نقدي رصين. وما يمكننا ملاحظته بشأن أهمية أطروحات جينيت في النقد الروائي العربي، هي أنها كانت معتمدة في أغلب الدراسات النقدية

رغم تأخر الترجمة الكاملة لأعماله، وهو التساؤل الذي طرحه صلاح فضل في كتابه "بلاغة الخطاب وعلم النص" الصادر عام 1992، الذي نشر قبل صدور الترجمات التي أشرنا إليها، فيصرح بأن جينيت "لم يترجم إلى العربية، مع أن كثيرا من الباحثين يتكئون كليا أو جزئيا عليه، حيث لا نكاد نتقدم في مجال السرد خطوة حقيقية دون الإحالة على تصوراته، هذه التصورات التي أصبحت تقع في مركز التحليل التقني للنص السردي"(1).

وإذا كان التيار البنيوي والشعري في النقد الجديد قد نال اهتمام النقاد والمترجمين، فإن تيار البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص قد حظي بدوره باهتمام الباحثين والمترجمين. وقد تم التركيز بصورة أساسية على كتابات لوسيان غولدمان Lucien Goldman، الذي يعد المنظر الأول والأساسي لهذا التيار، بالإضافة إلى كتابات ميخائيل باختين، وبيار زيما التي تمثل ظاهرة وسطية بين الاتجاه البنيوي الشعري والاجتماعي.

فبالنسبة لكتابات غولدمان عرّب مصطفى المسناوي عام 1981 كتيبا له بعنوان "المنهجية في علم الاجتماع الأدبي"، صدر في طبعته الأولى عن دار الحداثة. ويقدم هذا العمل المبادئ الأساسية للبنيوية التكوينية التي اعتمدها غولدمان في كتابه التطبيقي "الإله المتواري" Le dieu caché، وبالخصوص البحث عن البنيات الدالة، المكونة للمنظومة الفكرية لكل من "باسكال"، و"راسين". وقد سعى المترجم إلى البحث المصطلحي لنحت المصطلحات التي تمثل أساس منظومة غولدمان النظرية، وأضاف الهوامش التعريفية بالأعلام وبالمؤلفات الأدبية التي أشارت إليها الدراسة، كما ثبت المترجم في نهاية ترجمته معجما للمصطلحات الأساسية. وبحذر منهجي ذكر المؤلف أن هذه المقابلات

---

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت 1992، ص 313.

العربية للمصطلحات الواردة في الكتاب، مثل البنى الذهنية Structures mentales، التكون Genèse، البنية الشاملة Structure Globale الدراسة المحايثة Etude immanente، الكون التخييلي Univers Imaginaire، "هو مجرد اقتراح لمصطلحات بدت أكثر قدرة على نقل روح المصطلحات الفرنسية"[1].

أما **جمال شحيد** في كتابه، "البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان"، الصادر سنة 1982 عن دار ابن رشد، فقد جمع من جهة بين العرض المنهجي للبنيوية التكوينية من خلال التطرق لحياة **غولدمان**، وللمصادر الثقافية التي شكلت توجهه النقدي وبخاصة تأثيرات أستاذه **جورج لوكاش**، ومن جهة أخرى قام بترجمة نصوص منتقاة في سياق تقديمها والتعريف بها، ومنها سوسيولوجيا الأدب، البنيوية التكوينية والإبداع الأدبي، المنهجية في كتاب "**الإله الخفي**". وإذا كان أكثر من نصف الكتاب قد وضع للتعريف بالمؤلف ومنهجه، فإن هذا الإجراء قد أضاء للقارئ المسائل والقضايا التي طرحت في النصوص المترجمة التي حفل بها القسم الثاني من الكتاب. ورغم الأهمية التعريفية للكتاب، وما تتضمنه من التأسيس لمشروع نقدي عربي جديد يستلهم النقد السوسيولوجي بمنظوره الغولدماني، إلا أننا نلاحظ عدم ضبطه لمصطلح البنيوية التكوينية بصورة دقيقة وثابتة، فمرة يستعمل مصطلح البنيوية التركيبية، وأخرى البنيوية التوليدية، وثالثة البنيوية التكوينية[2].

وفي سياق التعريف بالبنيوية التكوينية نشر **محمد سبيلا** كتاب "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي" عام 1984 وصدر عن مؤسسة الأبحاث

---

(1) لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الحداثة، ط1، بيروت 1981، ص 7.

(2) جمال شحيد: البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت 1982، ص 76.

العربية بيروت، والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات التي كتبها غولدمان وآخرون، ممن اتبعوا منهجه النقدي. وقد ضمت المقدمة التعريف بالكاتب وبكتاباته وأعماله، وضم في ثناياه هوامش وإحالات توضيحية، وثبتا للمصطلحات في نهايته. والكتاب الذي قام بترجمته مجموعة من النقاد، هو في الأصل ملف أعدته مجلة آفاق التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب. ويأتي هذا الكتاب بحسب مترجميه بهدف فسح المجال أمام مختلف المناهج والمقاربات للتعرف عليها في سياقها وفي تاريخها، وتسليط الضوء على هذا المنهج وعلى أهم مصطلحاته كالرؤية للعالم، الوعي الممكن. وكذلك تكوين فكرة عن أدواته، حتى يتم الاطلاع على إمكانياته وحدوده[1].

وأما أول كتاب مكتمل ترجم لـ**غولدمان**، هو كتاب Pour une sociologie du roman الذي قام بترجمته **بدر الدين عرودكي** تحت عنوان "**مقدمات في سوسيولوجية الرواية**" وصدر في طبعته الأولى عام 1993 عن دار الحوار باللاذقية. وقد كانت فصول الكتاب قد نشرها **عرودكي** مترجمة بين سنتي 1975 و1980 في مجلة المعرفة ضمن الأعداد 165، 167، 217، والعدد الأول من مجلة الفكر العربي المعاصر. وقد أضاف المترجم للنسخة الأصلية للكتاب وقائع الندوة التي نظمها **غولدمان** عام 1963 حول الرواية الجديدة والواقع.

وبإنجازه لهذه الترجمة يكون ميدان النقد البنيوي التكويني في النقد العربي، قد تدعمت مكتبته بأحد أهم الكتب الأساسية في نظرية **غولدمان** البنيوية التكوينية. ومن خلال ثبت المصطلحات نجد أن المترجم قدم قائمة للمصطلحات الأساسية بصورتها المتداولة والأكثر انتشارا في النقد العربي، حيث نجد مصطلحات مثل، البنيوية التكوينية، البنية الدالة، رؤية

---

(1) محمد سبيلا وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986، ص 7.

العالم، الفهم، التفسير..

وإذا كانت نظرية مؤسس البنيوية التكوينية قد نالت حظها من اهتمام النقاد والمترجمين، فإن كتابات ميخائيل باختين لم تكن بمنأى عن ذلك الاهتمام، فبالرغم من أن ترجمة أعمال باختين للغة الفرنسية تمت في الستينيات، فإن القارئ العربي عرفها في بداية الثمانينيات بترجمة كتاب "الملحمة والرواية" الذي نقله للعربية جمال شحيد وصدر عام 1981. أما أول الكتابات النقدية لـ باختين وهي "الماركسية وفلسفة اللغة"، و"شعرية دوستويفسكي" التي نشرها عام 1929 فقد ترجمت كاملة، حيث قامت يمنى العيد ومحمد البكري بترجمة كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة" والذي صدر عام 1986 عن دار توبقال للنشر، ويعد هذا الكتاب من المؤلفات التأسيسية لنظرية باختين التي تتميز بجمعها بين النزعة اللسانية والتوجه السوسيولوجي، "ومحور تصور باختين في هذا الكتاب هو علاقة اللغة بالمجتمع منظورا إليها من جانب جدلية الدليل اللغوي كمفعول للبنيات المجتمعية.. في كل أشكال الخطاب اللغوي ومنه الخطاب الأدبي فكل من الحوارية والتداخل النصي ينبنيان على هذا التفاعل.. ولربما أمكننا هنا إبراز الوظيفة الفاعلة الضرورية لكل من محلل الخطابات والأقوال من جهة، والناقد الأدبي (الشاعري الدلائلي) من جهة ثانية"[1].

وقد تميزت ترجمة الكتاب بتقديم نبذة عن حياة المؤلف ومنهجه، وهوامش وإحالات في المتن لتقديم المعلومات للقارئ، ويعد فهرس المصطلحات المثبت في نهاية الكتاب مرجعا هاما في القراءة المصطلحية، وقد عمل المترجمان على تقديم الترجمة بأسلوب واضح ودقيق للقارئ المختص. أما كتاب "شعرية دوستويفسكي" الذي شرح فيه باختين مفهوم

(1) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة يمنى العيد ومحمد البكري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1986، ص 6.

الحوارية في النصوص الروائية، وتصنيفاته التي قسم فيها أشكال الرواية إلى رواية مناجاتية وأخرى متعددة الأصوات، فقد قام بترجمته جميل نصيف التكريتي، وراجعته حياة شرارة وصدر عام 1986 عن دار توبقال للنشر بالمغرب ودار الشؤون الثقافية العامة ببغداد.

وقد قام محمد برادة عام 1987 بمجهود ترجمي ومعرفي جاد وهادف من خلال تعريبه لفصل "الخطاب الروائي"، وهو فصل أساسي من كتاب ميخائيل باختين الذي يتضمن خمس دراسات حول الرواية كتبها بين عامي 1934-1941. وظهرت ترجمته الفرنسية عام 1978 تحت عنوان: "إستطيقا الرواية ونظريتها Esthétique et théorie du roman. وقامت بترجمته عن الروسية داريا أوليفتي، وقد ضمن محمد برادة كتاب "الخطاب الروائي" مقدمة مطولة ودقيقة تضمنت التعريف بـباختين ومبادئ نظريته، والمفاهيم المركزية لمنهجه، وعلاقة كل ذلك بنظرية الرواية، وبصيغ تحليل الخطاب الروائي ومستويات التمثل اللغوي وتمظهراته في أساليب الكتابة الأدبية.

ويرى برادة أن "مزاوجة باختين بين تحليل النصوص وبين تحديد المصطلحات والمقولات النظرية استنادا إلى الماركسية المتفتحة على الألسنية والأسلوبية والسيميائية، بهدف إبراز الطابع الغيري لدى الإنسان من خلال جدلية الفردي والاجتماعي، هو ما يعطي لكتابات باختين عن الرواية قدرتها الخصبة على ملاحقة الإشكاليات في صيرورتها وتحولها"[1]. وقد أعاد يوسف حلاق ترجمة كتاب باختين مباشرة عن الروسية تحت عنوان "الكلمة في الرواية" وصدر عام 1988 عن وزارة الثقافة بدمشق.

وفي عام 1990 قام يوسف حلاق بترجمة الفصل الذي يحمل عنوان

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1، الرباط 1987، ص 16.

"الزمكان في الرواية" le chronotope المأخوذ من كتاب "إستطيقا الرواية ونظريتها"، الذي يتعرض فيه **باختين** لإشكالية الصلة بين مكونين روائيين هما الزمان والمكان، والدلالة الكامنة فيهما، وضرورة البحث في صيغ تعالقهما. فأطلق على هذه العلاقة المتشابكة مصطلح **الزمكان**.

وإذا انتقلنا إلى ناقد من نقاد الاتجاه السوسيولوجي وبالتحديد سوسيولوجيا النص، فإننا نجد أن الكتاب الأساسي لـ **بيار.ف.زيما** Pierre.V.Zima الذي يحمل عنوان "من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي" Pour une sociologie du texte littéraire، قد تمت ترجمته من طرف **عايدة لطفي**، وصدر عام 1991 عن دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع بالقاهرة، تحت عنوان "النقد الاجتماعي- نحو علم اجتماع للنص الأدبي"، وقام الناقدان **سيد البحراوي** و**أمينة رشيد** بمراجعة الكتاب، ووضع مقدمة منهجية، عملا من خلالها على تأكيد أهمية المناهج والمقاربات السوسيولوجية النصية التي تبقى صامدة أمام الأطروحات التجريدية والنصانية الصرفة، التي تسعى لأن تجعل من النص مجرد بنية لغوية مغلقة. وتعد ترجمة كتاب زيما "أهم مساهمة نظرية باتجاه نقد اجتماعي مختلف، وباتجاه تطوير الممارسة النقدية"[1].

وفي مجال آخر من مجالات الترجمة لأعمال النقاد المنتمين لحركة النقد الجديد، نجد أن التيار الثالث الذي يحمل توجهات النقد النفسي، لم ينل نفس القدر من الاهتمام، مثلما هو الشأن بالنسبة للتيار البنيوي الشعري، والبنيوي السوسيولوجي. إذ لا نكاد نعثر حسب اطلاعنا على ترجمات لكتب **شارل مورون**، أو **جاك لاكان**، باستثناء المقالات المؤلفة أو المترجمة، المنشورة في المجلات أو بعض الكتب مثل كتاب "مشكلة البنية" لمؤلفه **إبراهيم زكريا**، أو ضمن مؤلفات مترجمة لكتاب

---

(1) عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 2000، ص 169.

غربيين، تناولوا بالدراسة النقد المعاصر وتياراته، مثل **روبرت شولتز** في كتابه "البنيوية في الأدب"، ترجمه **حنا عبود** 1984، أو **جون ستروك** في كتابه "البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلى داريدا" ترجمة محمد عصفور 1996، أو **إديث كروزويل** في كتابها "عصر البنيوية" ترجمة **جابر عصفور** 1993، أو **تيري إيجلتون** في كتابه "نظرية الأدب" ترجمة **شاكر ديب** 1995، أو **ستانلي هايمن** في كتابه "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" ترجمة **إحسان عباس** و**محمد يوسف** نجم 1960، أو كتاب **جان إيف تاديه** الذي يحمل عنوان "النقد الأدبي في القرن العشرين" ترجمة **قاسم المقداد** 1993، أو **رامان سلدن** في كتابه "النظرية الأدبية المعاصرة" ترجمة **جابر عصفور** 1998.

والكتاب الوحيد المترجم **لمارت روبير** Marthe Robert في حدود علمنا هو كتابها المعروف "رواية الأصول وأصول الرواية" Roman des origines et origines du roman، الذي ترجمه وجيه أسعد، وصدر عن اتحاد الكتاب العرب عام 1987. وقد قام المترجم بالتقديم للكتاب فيما يقارب الستين صفحة، عرض فيها لمختلف مراحل نظرية التحليل النفسي للأدب، وناقش الفرضيات الأساسية للنقد النفسي في مظاهره المتعددة، منذ تحاليل **فرويد** إلى أطروحات **مارت روبير** التوفيقية.

أما **جان بيلمان نويل** Jean Bellemin Noël الذي يمثل الاتجاه النصاني في النقد النفسي، من خلال مشروعه الأساسي المتعلق بلاوعي النص، فقد ترجم كتابه "التحليل النفسي والأدب"، عام 1996 من طرف **عبد الوهاب ترو**، وصدر عن منشورات عويدات. وأصدر **حسن المودن** ترجمته الثانية عام 1997 عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ضمن سلسلة المشروع القومي للترجمة.

من خلال العرض السابق الذي تناول جانبا من جوانب حركة الترجمة، التي عرفها ميدان النقد الأدبي المتصل بالتيارات المكونة

للنقد الجديد في مظاهره الثلاثة، نلاحظ أن بداية الاهتمام تركزت بشكل أساسي حول التوجهات البنيوية ثم يليها الاتجاه البنيوي التكويني، ثم يأتي في المرحلة الأخيرة النقد النفسي. وتشكل هذه السيرورة مؤشرا على درجة تأثر النقد الروائي العربي بهذه المناهج. حيث نجد أن كثافة الدراسات التي تناولت الرواية خضعت لنفس المسار التدرجي.

فأغلب الكتب التي صدرت في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات تحديدا، غلب عليها استلهام النقد المتأثر بتيار النقد البنيوي، ثم النقد البنيوي التكويني، فالنقد النفسي. ومن هنا تبرز أهمية حركة الترجمة في إحداث واقع نقدي جديد يسعى في جانب كبير منه لاستلهام نظريات ومناهج ومفاهيم، ومن ثم توظيف أدوات إجرائية تعين في إعادة قراءة النصوص الروائية ومقاربتها بعيدا عن الأنماط اللانسونية والوضعية، التي عرفها النقد الأوربي والنقد العربي الحديث على حد سواء.

كما أن الملاحظة التي يمكن الإشارة إليها بشأن حركة الترجمة في النقد العربي، أنها لم تكن ذات طابع منهجي متجانس، ومنظور إليه من واقع البحث العلمي الأكاديمي في مجمله، بما يستجيب لاحتياجات المنظومة الثقافية العربية بالأساس. بل خضعت الحركة الترجمية في مجملها للانتقائية، أي إن ترجمة الكتب كانت بالأساس لكبار النقاد من أمثال بارت، وتودوروف، وغولدمان، وجينيت كما رأينا. غير أن هذه الترجمات لم تكن شاملة للمشروع النقدي المتكامل لهؤلاء النقاد، بل اتسمت بانتقاء بعض الأعمال دون غيرها، وفي فترات متباعدة، الشيء الذي ينعكس سلبا على قدرة تمثل التصور النظري والفلسفي الشامل للمنهج، ويخلق اضطرابا في تلقي مكونات المنهج المعتمد وإجرائياته، ولذلك نجد أن اعتماد هذه التصورات المنهجية عند الانتقال إلى التطبيق محكومة بالاختصار والانتقاء والتوفيق بين مجموعة من المنطلقات، وهو ما يخلق تشويها لحقيقة الرؤية المنهجية.

وفي مستوى آخر نسجل أن الأعمال المترجمة في مجملها لم تتناول المؤلفات التي اعتمدت تطبيقات المناهج، واكتفت بالمؤلفات النظرية، وقدمت الأفكار المتصلة بالتصورات والخطوط العامة، وهو ما يفقد الرؤية المنهجية قسما هاما من فعاليتها، حيث إنها تبقى بعيدة كل البعد، عن اختبار الصحة لدى المتلقي العربي.

ومن ثم لا يمكن معرفة القطيعة المعرفية للنقد الجديد عند **بارت** دون ترجمة أفكاره المطبقة عن "**جون راسين**" المضمنة في كتابه "عن راسين"، ولا أطروحات **تودوروف** حول الشعرية ونحو السرد، من غير الاطلاع على تطبيقاته على رواية "العلاقات الخطيرة"، والشيء نفسه بالنسبة لـ **جينيت** الذي كان المجال الأساسي لتطبيقه المنهجي هو الرواية الضخمة لـ **مارسيل بروست** "البحث عن الزمن الضائع"، والأمر نفسه عند **غولدمان** في تطبيقاته على مسرحيات **راسين** وكتاب "الأفكار" لـ **باسكال**. أو الحديث عن **الحوارية** دون التعمق في مفهومها الأساسي عند **باختين**، من غير الاطلاع على ترجمات روايات **دستويفسكي**، وتطبيقاته عليها.

والملاحظة الأساسية والخطيرة في مجال الترجمة النقدية، والمتصلة في رأينا بالأسباب والحقائق السابقة، هي قضية المصطلح النقدي، الذي جعل من ترجمة الأعمال النقدية والنظريات والمناهج، تفتقد إلى الدقة في استيعاب المفاهيم، وعمق من صعوبة استقبالها وتمثلها وتطبيقها. حيث إن السبب الرئيسي في نظرنا يعود إلى الاستخفاف بأهمية المصطلح، والوعي بأهمية الاتفاق حول جوهره الفلسفي والنظري، ومن ثم جانبه الإجرائي.

فأغلب المترجمين يقرون بالمستوى **اللفظي** للترجمة، ولا ينظرون للمصطلح نظرة تأسيسية علمية، وهو الشيء الذي جعل ساحة النقد العربي الجديد تحفل بعدة مسميات لمصطلح نقدي واحد. وهذا القلق والاضطراب نلمسه في مجمل المصطلحات دون استثناء، وهو الشيء

الذي ينعكس على مستوى التلقي، حيث يخلق عددا من بؤر الاستعمال المصطلحي، ويغيب الجانب الأساسي في التواصل النقدي العربي وهو بناء منظور متجانس يؤسس لخطاب نقدي عربي.

هذا الخطاب الذي يعاني اليوم من التشظي والاختلاف حتى حول المصطلحات الأكثر شيوعا وتداولا، منها على سبيل المثال لا الحصر: مصطلح الخطاب Discours، الذي ترجمه سعيد علوش بـ"الحديث" في كتابه الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي 1981، وترجمته يمنى العيد بـ"القول"، في كتابها تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي 1988. ومصطلح البنيوية Structuralisme، الذي ترجمه عبد السلام المسدي "الهيكلية"في كتاب "الأسلوب والأسلوبية" (1977)، وترجمه عدنان بن ذريل "بنوية" في مجلة المعرفة 178 (1976)، وترجمه صلاح فضل "البنائية" في النقد الأدبي (1985)، وترجمه أنطون الصباح "بنيانية" في مجلة الفكر العربي المعاصر العدد 25 (1985).

أما مصطلح الشعرية Poétique فقد ترجمه المسدي "الإنشائية" في كتابه "الأسلوب والأسلوبية"، وأصبح المصطلح قاعدة متداولة للنقاد في تونس، أما عبد الملك مرتاض فعربه بـ"البويتيك" في كتابه النص الأدبي من أين وإلى أين 1983 وترجمه محمود أمين العالم بـ"علم الإبداع الأدبي" أو "بيوطيقا"في كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة" (1985)، وترجمه شكري المبخوت ورجاء بن سلامة "الشعرية" في كتاب "الشعرية" لـتودوروف (1987)، وترجمه محمد خير البقاعي في الآداب الأجنبية عدد 25 (1987) بلفظ "إبداع".

أما مصطلح البنيوية التكوينية Structuralisme Génétique، فقد ترجمه جمال شحيد "التوليدية/ التركيبية" في كتابه الذي يحمل نفس العنوان (1982)، وترجمه محمد البكري "تكوينية إحيائية"، في كتاب "مبادئ في علم الأدلة" لبارت (1987)، وترجمه محمد سبيلا "تشوئية"

في الكتاب الجماعي "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي" (1986).

وقد عرف مصطلح "شيفرة" Code بدوره عدة ترجمات منها "سنة" عند إبراهيم الخطيب في ترجمته لمقالة بارت "النقد والحقيقة" المنشورة في مجلة الكرمل البيروتية العدد 11(1984). وترجمه صلاح فضل "كود" في "البنائية والنقد الأدبي" (1985). وترجمه سامي سويدان "نظام ورموز" في "نقد النقد" لـ تودوروف (1986). وترجمه محمد البكري "شفرة" في كتاب "مبادئ في علم الأدلة" (1987).

وينسحب الأمر نفسه على مصطلحات أخرى مثل التزمنية Diachronie، التزامنية Synchronie اللغة الشارحة Métalanguage، التركيب Syntaxe، الملفوظ Enoncé، الملفوظية Enonciation.. وغيرها من المصطلحات التي يتيه القارئ غير المطلع على الأصول النظرية لها، بين مدلولاتها الحقيقية ومدى مصداقية اعتمادها إجرائيا.

إن المصطلح "كلمة أو مجموع كلمات تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية، وتسميتها في إطار معين، تقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها"[1]. وبالتالي فالمصطلح يمكن من رصد جملة من المكونات ضمن نسق واحد، مهما كانت نوعية النسق، فلسفية، أم أدبية، أم اقتصادية، تاريخية، أو اجتماعية.. وبالتالي فإن المصطلح يسمح بالتحكم في ضبط الأسس المنهجية، وفي المعرفة المراد إيصالها وتبليغها. وهذا الأمر يجعل من المصطلح رديفا للمنهج المتبع في أي دراسة أو مقاربة كانت، ويحيل إلى مرجعيات فلسفية وفكرية نظرية. ويشير عبد السلام المسدي في قاموس اللسانيات 1984، إلى أن السعي للالتفاف على المصطلح، يوقع الباحث والدارس في شرح وتفكيك المصطلح إلى مكوناته ومركباته التقريبية في المستوى

(1) بوحسن أحمد: مدخل إلى علم المصطلح، الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، بيروت 1986، ص 84.

اللغوي، وهو الشيء الذي يخلق ازدواجا وظيفيا لا تطيقه اللغة بطبعها[1]. فمستعمل المصطلح مطالب بعدم الإخلال بالمكونات المفهومية المتصلة به.

ومن هذا المنطلق يغدو البحث العلمي في المصطلح النقدي العربي، بحاجة لعملية مسح شاملة للمصطلحات وجدولتها ودراسة منطلقاتها وأبعادها المعرفية الحقيقة، وتخليص الخطاب النقدي العربي من النحت المفرد، والتعريب الشخصي، والترجمة الذاتية للمصطلح. وهو المجهود الذي يتطلب تضافر مجموعة من المعطيات المنبنية على قاعدة أساسية، **هي الوعي بضرورة تعصير الخطاب النقدي العربي من منطلق المثاقفة الإيجابية، التي تنبذ الفردانية وتؤمن بالمشروع الحداثي المشترك والمتكامل.**

ج - التأليف والكتابات النظرية

شكلت الكتابات النظرية مرحلة لاحقة، جسدت بداية التمثل الإيجابي للمناهج النقدية المعاصرة، حيث إن الانتقال للتأليف يتم حتما بعد نضج القيم والمنهجيات النقدية لدى النقاد، وتعكس من ناحية أخرى استيعابا للأسس النظرية والمنطلقات الفلسفية للرؤى النقدية. وقد عرف النقد العربي مراحل مخاض ومد وجزر، في تفاعله مع الإنتاج النظري النقدي الأوربي والغربي عموما. وقد توجت هذه العملية بظهور كتابات كثيرة ومتنوعة، لا يتسع مجال البحث لعرضها أو لذكرها لتنوعها الشديد واختلاف منطلقاتها ومرجعياتها وقيمتها المعرفية، وصدق تمثلها واستيعابها للمرتكزات المنهجية. إلا أننا نتناول جملة من الكتب التي نرى أنها تستجيب بقدر معين من الانسجام مع الموضوعة

---

(1) عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات الدار العربية للكتاب، تونس 1984، ص16-183.

الأساسية للبحث الذي نحن بصدده، بما يتيح العرض العام للمبادئ النظرية وتبلورها ضمن مجالات النقد العربي من خلال نماذج للشعر والرواية والنقد.

لقد عرفت سنة 1976 والسنوات التي تلتها مباشرة بداية تشكل النهج البنيوي كقيمة أساسية للممارسة النقدية في العالم العربي، وذلك من خلال ظهور ثلاثة إصدارات هامة أسهمت في التعريف والتقديم والتنظير للبنيوية في العالم العربي. وهذه الإصدارات الثلاث هي كتاب "مشكلة البنية" لـ **زكريا إبراهيم** 1976؛ كتاب "نظرية البنائية" لـ **صلاح فضل** 1977، وكتاب "جدلية الخفاء والتجلي" لـ **كمال أبو ديب** 1979. وقد اتسمت المقاربات التي تم عرضها ضمن هذه المؤلفات في تقديم النظرية البنيوية بصورة عامة كما هو الشأن مع إبراهيم زكريا، أو **صلاح فضل**، أو حاولت التأسيس للخطاب النقدي التطبيقي الجديد في ميدان الشعر كما هو الحال مع **كمال أبو ديب**(*).

وإذا كان اختيارنا لهذه النماذج الثلاثة محكوما بقيم التداول والتأثير والصدى الذي أحدثته ولا زالت، فإنه لا ينفي أو يحجب عددا كبيرا من الأبحاث والإصدارات، التي استلهمت الروح المعاصرة للنقد الجديد، وسوغت له قبل صدور هذه الكتب، مثلما يرى **نبيل سليمان** في مقدمة كتابه "مساهمة في نقد النقد العربي"، حين يشير إلى أن **أنطون مقدسي** هو أول من طور مفاهيم الشعر متأثرا بجماعة "**تيل كيل**" Tel Quel في دراسته الصادرة عام 1972 بعنوان "الأدب والتكنولوجيا"، حيث "تقرى مقدسي أطروحة الكتابة من مظانها الغربية خاصة لدى جماعة تيل كيل،

(*) وهذا إذا استثنينا من هذا المبحث كتابه الذي يحمل عنوان: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، الصادر في 1974 عن دار العلم للملايين ببيروت.

وفيليب سولرز، ورولان بارت، وجاك دريدا"[1].

كما يرى أن خلدون الشمعة هو أول من دعا في كتابه "الشمس والعنقاء" 1974، إلى اعتماد النقد الجديد الذي يهتم بالشكل والجنس الفني وباستقلالية النص، بديلا عن النقد العربي السائد[2].

وبعيدا عن أسئلة السبق والبدايات، نرى أن كتاب "مشكلة البنية"[3] يكتسي أهمية من حيث طابعه الشمولي العام، الذي يستند إلى أسلوب الطرح الفلسفي، الذي يميزه من خلال جملة التساؤلات التي يعرضها، حول مفهوم البنية والنسق والتحول. ويسعى بعد ذلك للتقديم والتعريف بأعلام النظرية البنيوية من سوسير الألسني، إلى شتراوس الأنتربولوجي، إلى لاكان النفساني، وانتهاء بـ ألتوسير الماركسي.

ومن ثم يصل إلى فكرة مركزية مؤداها أن الفكر البنيوي حقيقة إبستمولوجية، تخترق مختلف مجالات المعرفة الإنسانية. وقد أسهم هذا الكتاب من خلال جملة المعلومات المفهومية والإشارات المنهجية والتاريخية، والخصائص والمنطلقات الفلسفية، التي استند إليها المنظرون الذين تولى تقديمهم، في فتح آفاق وإضاءات معرفية جديدة أمام المشتغلين بحقل الدراسات النقدية والأدبية، رغم عدم تركيزه على مجال النقد الأدبي.

أما كتاب "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، فيعد في مرحلة صدوره أهم كتاب وضع في التعريف بالبنيوية في ميدان النقد الأدبي، وذلك لكونه اعتمد الأسلوب العلمي والمنهجي المتسلسل في تقديم المعلومات المتصلة بحركة النقد البنيوي، ولكن وفق رؤية كاتبه الخاصة.

---

(1) نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد العربي، دار الحوار، ط2، سورية 1986، ص46.

(2) المرجع نفسه، ص 60.

(3) إبراهيم زكريا: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، 1976.

حيث انطلق وفق منهج تاريخي لرصد المسار والتحولات التي عرفتها النظرية البنيوية، انطلاقا من دوسوسير، ثم الحركة الشكلانية الروسية، مرورا بحلقة براغ اللسانية، ووصولا للمدرسة الأمريكية الحديثة مع إدوارد سابير، وبلومفيلد ونوام شومسكي. وقد قدم صلاح فضل لهذه المراحل محللا وشارحا للمكونات المنهجية والإجرائية المعتمدة. كما انتقل إلى الحديث عن مفاهيم البنية والبنيوية، لدى الباحثين والنقاد من أمثال ليفي شتراوس، ولوسيان غولدمان، وجاك لاكان، رولان بارت.

أما القسم الثاني الذي خصص للنقد الأدبي البنيوي، فقد ركز فيه على منهجية جاكبسون والأنظمة اللغوية والتواصلية، والبحث في اللغة الشعرية. والقسم الذي يهمنا بصورة أكبر في مجال بحثنا فهو الفصل الذي خصصه لأسلوبية دراسة القصة لدى أعلام النقد البنيوي، من أمثال شتراوس، ورولان بارت، وتودوروف. وعلى الرغم من الملاحظات المعرفية التي يمكن أن توجه للكتاب، فإن أثره كان واضحا في تعريف القارئ العربي بالاتجاهات النقدية البنيوية المعاصرة، وأسهم بذلك في إعادة توجيه الكتابات النقدية وجهة تستلهم الوعي النقدي الجديد. وقد أكمل صلاح فضل مشروعه للتعريف بالمناهج الجديدة في كتابه المتميز الذي أصدره عام 1992 بعنوان "بلاغة الخطاب وعلم النص".

وإذا كان الطابع المميز لكتابات الباحثين السابقين هو الاشتغال على الأطروحة النظرية بالدرجة الأولى، فإن كتاب "جدلية الخفاء والتجلي"[1] يقرن المستوى النظري بالتطبيق، ومجال تطبيق النظرية بالأساس هو النصوص الشعرية. ويبدو وعي أبو ديب بالمسعى الذي يقوم به واضحا، من خلال تأكيده على أنه يهدف من خلال هذه الدراسة إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر. ونقله من

(1) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط1، بيروت 1979.

مستوى فكر يتسم بالرؤية الشخصانية والسطحية، إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر"[1]. ويتجسد ذلك عبر البحث في البنيات العميقة للنصوص، والكشف عن شبكة العلاقات المؤسسة للبنية النصية وتحولاتها، بما يتيح رصد الدلالات الممكنة ويبرز القيم الجمالية والفنية للنص الشعري.

ويجسد الناقد طموحه النظري والمنهجي من خلال المحاور التي وزعها وفق فصول كتابه، والتي شملت اقتراح مقاربات بنيوية جديدة لدراسة النص الشعري، انطلاقا من جملة من المكونات هي: الصورة الشعرية، الصورة، فضاء القصيدة، الإيقاع الشعري. أما مبحث الأنساق البنيوية الذي استلهم فيه نظرية رومان جاكبسون، فقد رأى أن يوسع تطبيقه إلى نصوص الحكايات الخرافية، بعدما كان قد طبق مفهوم النسق على قصيدة قديمة هي: "معلقة" امرؤ القيس، وعلى قصيدة حديثة هي "كيمياء النرجس" لأدونيس[2].

وتناول أبو ديب في الفصل الخامس جانبا تطبيقيا من خلال دراسة بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام، وخصص الفصل السادس لتقديم مقترح جديد، وهو الدراسة البنيوية للمضمون الشعري، ويصل إلى نتيجة تحدد بنية القصيدة من خلال الحركات الدلالية التي ميزت البنى النصية لجملة من القصائد المختارة لـ أدونيس والبياتي[3].

إن الأفكار والأطروحات النقدية الجديدة التي قدمها كمال أبو ديب في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي"، سمحت بفتح مجال الدرس النقدي العربي على آفاق مفهومية وإجرائية، غيرت النظرة النقدية العربية لتلقي النص الشعري والأدبي عموما، وساعدت في تطوير

---

(1) المرجع نفسه، ص 8.
(2) المرجع السابق، ص 108.
(3) المرجع نفسه، ص 263.

أدوات التحليل وتنويعها. "وغني عن التذكير بما سيكون لهذا الكتاب ودراسات أخرى للباحث، من تأثير في الدرس البنيوي التطبيقي العربي في فترة لاحقة. واكتساح التيار الإنشائي بمستوييه التنظيري والتطبيقي على امتداد الثمانينيات وما بعدها"[1]. وقد كانت اهتمامات أبو ديب بنفس الدرجة من التمثل المنهجي الإجرائي للنموذج البنيوي، حين انتقل لدراسة النصوص الروائية، حيث استلهم الصيغ الأسلوبية اللسانية لدراستها من مستوى البنية اللغوية والثنائيات الضدية، والبنية الدلالية، والشخصيات، والعنوان[2].

وقد عمق أبو ديب أطروحاته البنيوية في كتاباته اللاحقة ومنها كتاب "الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي"[*] 1986، الذي اعتمد فيه بالأساس - كما يصرح - على طرائق التحليل اللساني والسيميائي، وخاصة عند **جاكبسون، جيرار جينيت، رولان بارت، وتودوروف**[3]. وقدم شرحا مطولا لوظائف **بروب**، التي حاول أن يحدد على منوالها الوظائف والأفعال في القصائد الجاهلية، كما أفاد من ثنائيات **شتراوس** لبناء النسق التقابلي لدلالات القصيدة. وقد وصل في مسعاه الرامي لبناء نظرية حول بنية القصيدة الجاهلية إلى تمييز تيارين:

- الأول يمثله شعر الهجاء، وشعر الحب، ويمتاز بسيطرة نبض واحد

---

(1) محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، سوسة 1998، ص 140.

(2) كمال أبو ديب: ألف ليلة وليلتان، نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية، الموقف الأدبي، العدد 15، تشرين الثاني 1980، ص 51-83.

(*) في كتاب الرؤى المقنعة استفاد كمال أبو ديب من إنجازات فلاديمير بروب ووظفها في دراسة الشعر الجاهلي.

(3) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1986، ص 5-6.

وحالة انفعالية مفردة.

- أما التيار الثاني "فيمثل مستوى من التجربة أكثر جذرية وعمقا في دلالته الوجودية من الأول، هو مستوى الكينونة على شفار السيف التي عاناها الإنسان الجاهلي، ويشكل هذا التوتر السياق الكلي الذي تنمو فيه القصيدة وتتسع..

ويتجسد كل من هذين التيارين في الشعر الجاهلي في بنية مميزة"[1].

وبنفس المسار، ومن نفس المنطلقات المنهجية، حاول كمال أبو ديب التنظير لمفهوم "الشعرية" في النصوص الشعرية من خلال كتابه "في الشعرية" الصادر في طبعته الأولى عام 1987، عن مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت. وقد ركز اهتمامه الأكبر على الانزياح اللغوي والدلالي من خلال ما يسميه "الفجوة" أو "مسافة التوتر" حيث يقول: "أصف الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها، أو الوظيفة الوحيدة لها. بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه، في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"[2].

وهذه الرؤية النقدية الجديدة على الرغم من أهميتها في إعطاء نفس جديد للمفاهيم النقدية في مستواها الإجرائي عبر مسعى لأقلمتها وتطويعها من حقيقة خصوصية النص الشعري العربي، إلا أنها وقعت في تذبذب وتداخل ناتج عن فصل المفهوم عن سياقه النقدي، "ولم يتتبع في هذا السياق، تطور هذا المفهوم من خلال المسيرة النقدية المتنامية التي تم من خلالها تطوير مفهوم الشعرية وإغناؤه"[3]. لكن

---

(1) المرجع نفسه، ص 48-49.

(2) المرجع السابق، ص 21.

(3) يوسف حامد جابر: بنيوية كمال أبو ديب، عالم الفكر، العدد 4، عام 1997، ص 289.

على الرغم من ذلك فإن ما قام به أبو ديب في مجال المسعى التأسيسي النظري للمنظور البنيوي، وتوجهه العميق نحو الممارسة والتطبيق، جعلاه ينجز على المستوى التطبيقي أهم الخطوات العربية البنيوية في النقد الأدبي[1].

إذا كانت الكتب التي قدمنا عرضا مجملا لها في ما سبق، قد تناولت الحركة البنيوية بصورة مباشرة، وتوزعت بين المحتوى الفلسفي والجانب النظري والتطبيق على النص الشعري، فإننا نسجل أن مجال النقد المتعلق بتحليل القصة، لم يبق بمنأى عن التأثر بالمنهجيات الجديدة ومنها بالتحديد النقد المورفولوجي للحكاية الذي قدمه بروب، وكان كما أشرنا إلى ذلك، من المنطلقات المباشرة والأساسية للنقد الجديد في ميدان السرد.

وفي هذا الشأن نجد أن كتاب نبيلة إبراهيم الذي يحمل عنوان "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية" الصادر سنة 1974، من بواكير الكتابات النقدية العربية التي تطرقت للتحليل المورفولوجي للحكاية، واستفادت من إجرائياته في تحليل النصوص السردية الشعبية. وقد خصصت الفصل الثاني من الباب الأول من كتابها للتعريف بنظرية بروب حول الوظائف في الحكاية الخرافية، وقدمت شرحا للوظائف الإحدى والثلاثين وعلاقتها بالشخصيات الرئيسية، وتصل في النهاية إلى نتيجة تؤكد أهمية المنهج البنيوي في دراسة وتحليل الروايات حين تقول: "ولعلنا ندرك الآن أهمية المنهج البنائي، فهو فضلا عن أنه يقدم لنا البناء الأساسي للأنماط الروائية، يفتح الطريق أمامنا لأبحاث كثيرة وبالغة الأهمية في دراسة أحوال الشعوب"[2].

---

(1) نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد العربي، دار الحوار، ط2، سورية 1986، ص 53.

(2) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت 1974، ص 44.

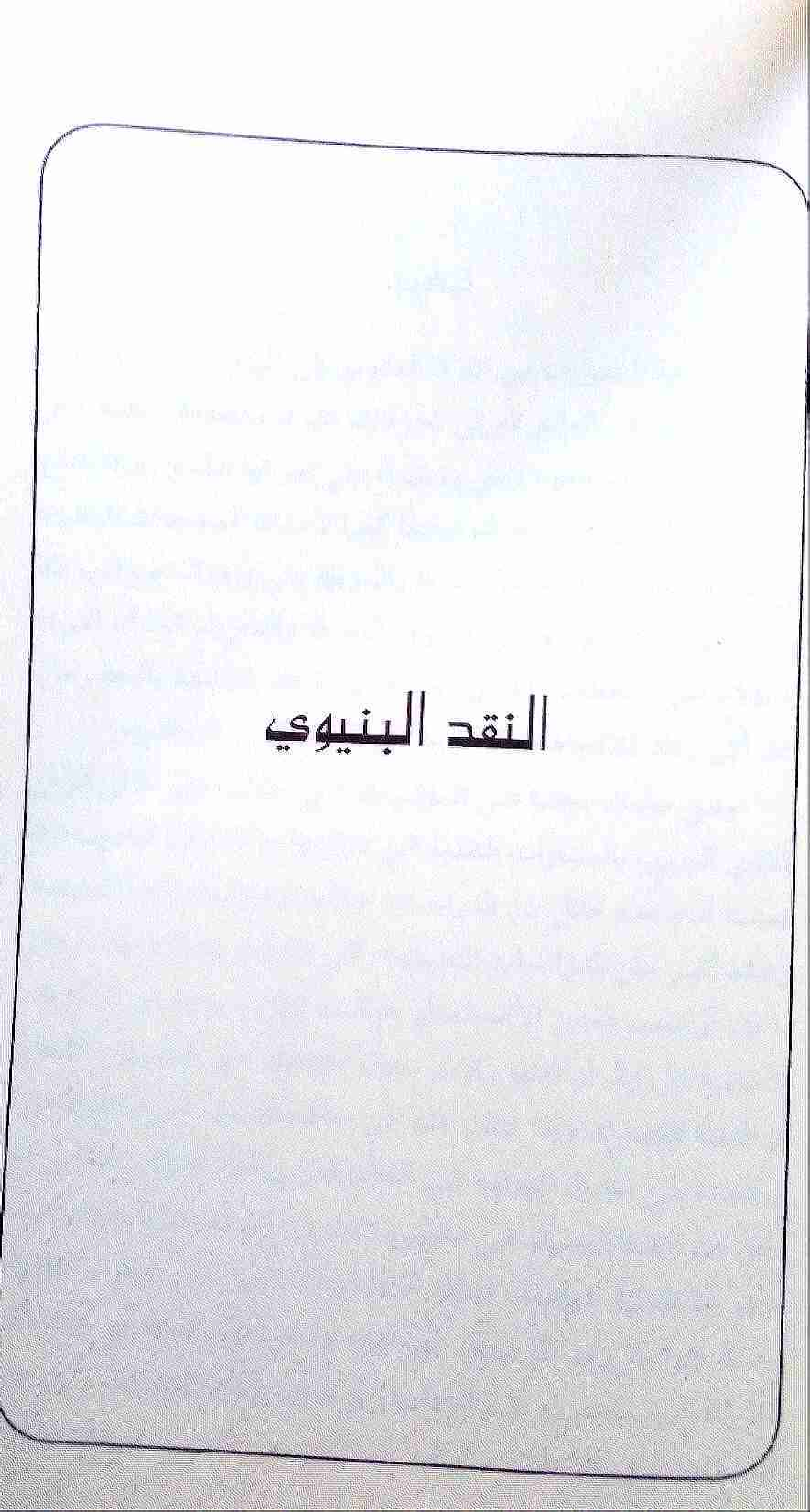
وقد جاء الباب الثاني من الكتاب تطبيقا حرفيا للنموذج البروبي، على مجموعة من الحكايات الخرافية والشعبية المأخوذة من البيئة المصرية. وإذا كانت الباحثة قد انتقلت في القسم الأخير من الكتاب إلى مقاربة تأويلية تفسيرية تعتمد تحاليل نفسية واجتماعية للحكايات الشعبية، فإن ذلك لا يلغي أهمية المسعى الأساسي المتعلق بتحديث الأداة النقدية، من خلال لفت نظر الباحثين إلى أسلوب المقاربة النقدية الجديدة للحكاية عند فلاديمير بروب.

وقد طورت نبيلة إبراهيم هذا التوجه المنهجي الجديد في كتابها "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة" الذي أصدرته عام 1980، والذي يمكن أن نعده جهدا غير مسبوق في مجال التعريف بمناهج النقد الجديد، ضمن مسار يتابع سيرورته من الشكلانية مرورا بالوظيفية فالبنيوية ليصل إلى سيميائية السرد عند غريماس[1]. وتكون بذلك قد فسحت المجال لمجهودات نقدية لاحقة قدمها باحثون آخرون من أمثال يمنى العيد في كتبها "في معرفة النص" 1983، "الراوي:الموقع والشكل" 1986، و"تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" 1990، أو سيزا قاسم في كتابها "بناء الرواية" 1984، وجميل شاكر وسمير المرزوقي في كتابهما "مدخل إلى نظرية القصة" 1985، وعبد الحميد بورايو في كتابه "منطق السرد" 1994، وسعيد يقطين في كتبه "الخطاب الروائي"، و"انفتاح النص الروائي" 1998. وغيرهم من النقاد والباحثين والدارسين.

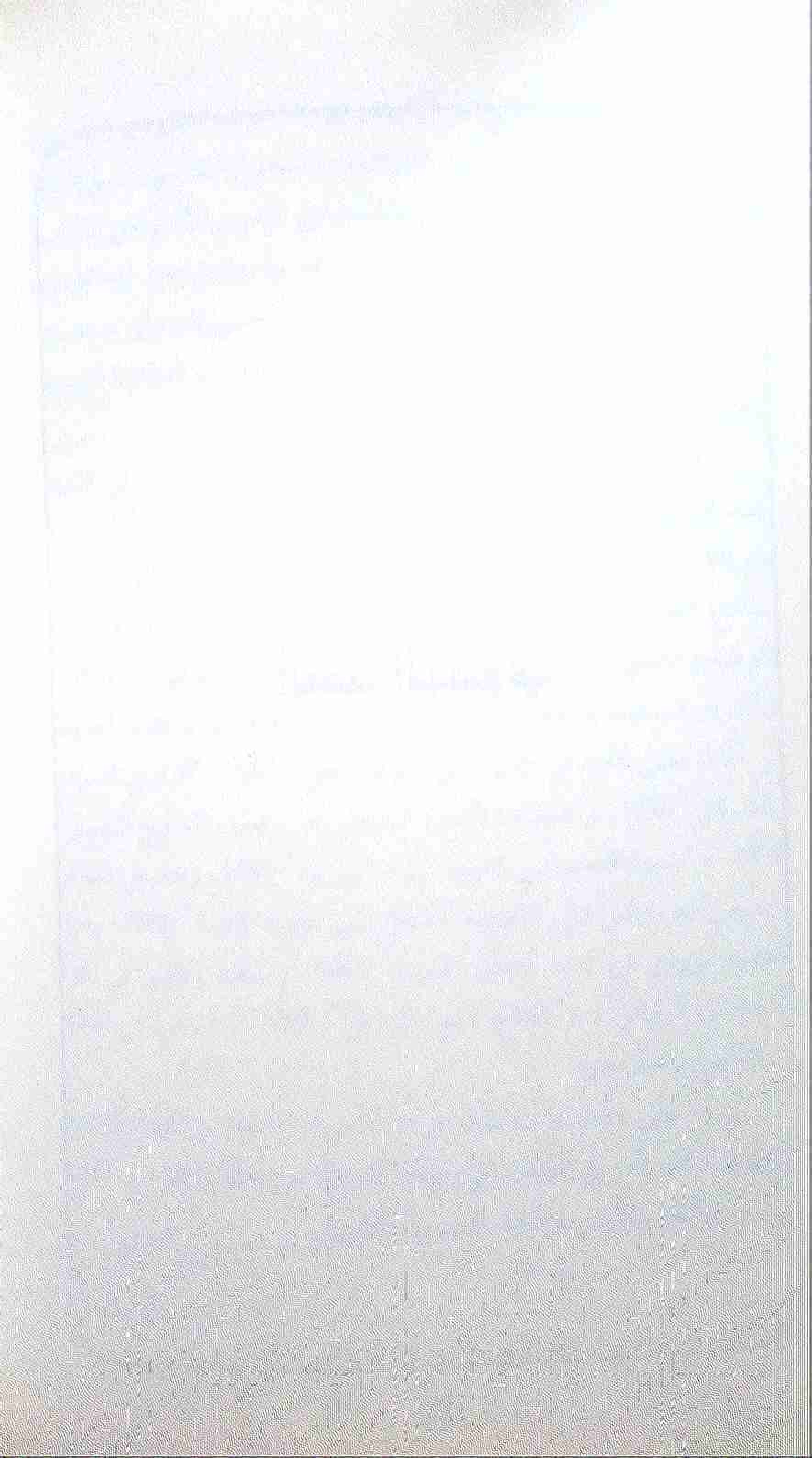
وبناء على ما تقدم سنتناول في المباحث اللاحقة من هذا الكتاب مكونات النقد العربي الجديد في مجال الرواية من خلال مظاهره: النقد البنيوي والنقد النفسي والنقد البنيوي التكويني.

---

(1) عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، ص 363.



النقد البنيوي



تمهيد

منذ بداية الستينيات من القرن العشرين إلى اليوم عرف مسار النقد البنيوي للرواية في العالم العربي تحولات كثيرة، ومتعددة. تختلف في منطلقاتها وفي مناهجها وفي رؤيتها، وفي إجرائها النقدي. وإذا كانت ساحة النقد الروائي اليوم تعرف توجها كبيرا لاعتماد المنهجيات الجديدة في مقاربة النصوص الإبداعية عموما والسردية على وجه الخصوص، فإن هذا التحول يخلق تراكما في مستوى المعرفة والتجربة. كما أن التوجه للاطلاع على الخطاب النقدي الجديد في طبعته الفرنسية بالخصوص، كان أكبر رافد للاتجاهات الحداثية في النقد العربي المعاصر.

وفي مجال بحثنا عن المؤثرات التي حدثت عبر تلاقي الوعي النقدي العربي، بالمسارات النقدية التي شكلتها حركة النقد الجديد، نجد أنفسنا أمام عدد هائل من الدراسات والأبحاث والمقدمات المنهجية، وعدد أكبر من الدراسات التطبيقية، التي تناولت عملا واحدا لروائي واحد، أو مجموعة من الأعمال، أو تعرضت لجانب واحد من المكونات الأساسية للرواية، أو لعلها ركزت مجال اهتمامها على النصوص الشفوية أو القصة القصيرة. وإذا كانت هذه هي حالة مكونات الدراسات النقدية الجديدة في مجال الرواية في العالم العربي، فإن أشكال التفاعل مع مكونات النقد الجديد في مظهره البنيوي، لم تعرف طريقا واحدا مرت منه عملية المثاقفة، فهناك الاتصال المباشر على المتون النقدية، وهناك التواصل عبر الوسيط المترجم، وأخيرا الاستفادة من الكتابات العربية التي مارست نقد الرواية من منظور النقد الجديد. وأمام هذا التعدد والتنوع والاختلاف، ارتأينا أن تكون دراستنا، مركزة على نماذج

للدراسات النقدية للرواية. مع الأخذ بالحسبان عنصر التداول والانتشار للأثر المدروس، وعمق اطلاع الناقد الذي كتبه على مدارس واتجاهات النقد الجديد. ولذلك فقد تم اختيارنا للكتابات النقدية في ميدان السرد لكل من سيزا قاسم، ويمنى العيد، وسعيد يقطين. وسنعمل على تحديد خصوصية كل ناقد في العمل الذي نقوم بدراسته.

الوهج النظري

1- بناء الرواية سيزا قاسم

يعد كتاب "بناء الرواية"[1] من أولى المحاولات الجادة في النقد العربي المعاصر، التي سعت للاستفادة من إجرائيات المنهج البنيوي ونظرية السرد. وإذا كانت سنة طبعه هي عام 1984 فإن الباحثة وقعت إهداء الكتاب سنة 1978 إلى الدكتورة سهير القلماوي، وبهذا فنحن نعتقد أن الكتاب هو أطروحة جامعية في الأصل. غير أن ما يهمنا بالدرجة الأولى من إدراجه ضمن قراءتنا النقدية المتعلقة بتلقي النقد الجديد في العالم العربي، هو الأسلوب المتسم بالوضوح المنهجي الذي اعتمدته الناقدة، وكذلك ما ثبتته في المدخل والمقدمة من أنها ستعتمد المنهج البنائي في دراستها المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ؛ حيث تؤكد استفادتها من الدراسات التي تناولت السرد، والنظرية السردية في القرن العشرين، والأصول الأولى لهذا النقد الذي تأثر إلى حد ما بأطروحات النقد الجديد في أميركا ومدرسة الشكلانيين الروس.

تقول: "وقد انكب النقاد الفرنسيون البنائيون على دراسة النصوص النثرية حيث رفضوا المقولة المنتشرة أن الرواية نوع أدبي لا شكل له.. وحاولوا تأكيدا لاهتمامهم بالنصوص الأدبية وتركيزهم على دراسة فن القص.. ومقوماته بالإضافة إلى صياغة بعض المصطلحات التي تقابل المصطلحات النقدية البلاغية المستخدمة في نقد الشعر، وقد استفدنا من هذه الدراسات وحاولنا تطبيقها في هذا البحث"[2].

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.

(2) المرجع نفسه، ص 12.

وهذه الإشارة الواضحة والصريحة من طرف الناقدة، توحي بأن الدرس النقدي المتبع يستلهم إجرائياته المنهجية من النظرية النقدية الجديدة في مقاربة النصوص السردية، والتي تتعامل كما لاحظنا سابقا وفق آلية أساسها البنية النصية والعلاقات الداخلية بين مختلف المكونات القارة للنص السردي. بما يتيح إمكانية الوصول إلى قراءة متناسقة في مجال وتقدم الباحثة إضافة توضيحية لشكل ممارستها النقدية، حين تقرر أنها اعتمدت بالدرجة الأولى[1] في بحثها على أعمال الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette في كتبه أشكال I وII وIII، مما يحيلنا بشكل أساسي إلى أن مرجعية الناقدة ستتمحور حول مكونات الخطاب السردي وتقسيماته المعتمدة من طرف جينيت.

كما أضافت إلى ذلك أنها ستعتمد على بعض كتابات بوريس أوسبنسكي. وهذا في إطار مسعاها الهادف إلى دراسة ثلاثية نجيب محفوظ دراسة موضوعية بعيدة عن كل أحكام القيمة المسبقة، وهذا حتى تتمكن من الكشف عن نسيج النص وآلية اشتغاله، ومحاولة لإرساء قواعد علمية لدراسة الرواية دراسة نقدية موضوعية، تنطلق من النص الروائي نفسه[2]. ولبلوغ ذلك قسمت الناقدة البحث إلى ثلاثة أقسام هي:

- بناء الزمان الروائي.
- بناء المكان الروائي.
- بناء المنظور الروائي.

وإذا حاولنا القيام بممارسة اختيار الصحة منذ البداية، نجد أن المنطلقات المصرح بها في المقدمة لم تستلزم بها الناقدة بشكل تام، بل عمدت إلى الانتقال بين مجموعة كبيرة من الآراء والمنطلقات المنهجية

---

(1) المرجع السابق، ص 14.
(2) المرجع نفسه، ص 21.

المتعارضة أحيانا، لتصل إلى موقع محدد سلفا ضمن رؤيتها لمنهج الدراسة ونتائجها. ولعل هذه الانتقائية هي التي ستجعل القارئ يستفيد من مجموعة من الآراء والنظريات المتعلقة بالسرد، دون أن يتمكن من ضبط حدود الخصوصية المعرفية لجهاز المفاهيم المعتمد.

ونستطيع أن نتبين ذلك منذ البداية؛ فعلى الرغم من أن الناقدة أكدت على اعتمادها بالدرجة الأولى على كتب "الأشكال" Figures لـ **جيرار جينيت**، وهي كتب - كما أشرنا سابقا - حددت بدقة مفهوم النص السردي وأقسامه ومستوياته، إلا أن الناقدة تقفز فوق كل ذلك لتنطلق في تعريفها للقصة من رأي **جان لوفيفر** M.J. Le Febvre حيث تقول: "واتخذنا تعريف "جان لوفيف" منطلقا لتقسيم القصة، فلنتفق على أن نطلق اسم "القص" على كل قول يستحضر إلى الذهن عالما مأخوذا على محمل حقيقي في بعديه المادي والمعنوي ويقع في زمان ومكان محددين ويقدم في أغلب الأحيان معكوسا من خلال منظور شخصية أو أكثر بالإضافة إلى منظور الراوي اختلافا عن الشعر"[1].

إن هذا التعريف المقدم يعرف القصة Récit بأنها خطاب Discours وهو ما ترجمته الناقدة بمصطلح "قول" وهذا الخطاب لا نجد فيه ما قدمه جينيت من تقسيم ثلاثي هو الحكاية، القصة، السرد Narration، Récit، Histoire وهو التقسيم الذي يفترض مجموعة من التطبيقات الإجرائية المحددة بكل قسم منه. حيث يتحتم علينا دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة، وبين القصة والسرد، وبين الحكاية والسرد. وفي كل مستوى من حيث هذه العلاقات، تتحقق مجموعة من الإجراءات المنهجية. وإذا أردنا إجمال المحاور الأساسية لدراسة الخطاب السردي، يمكننا أن نختزلها كما فعل **جينيت** في ثلاثة محاور أساسية هي: الزمن، الصيغة،

---

(1) المرجع السابق، ص 21.

والصوت السردي[1]. إن استناد الناقدة إلى مفهوم آخر لتحديد مجال ومرحلية دراسة القصة، ربما يعود في رأينا إلى أنها سعت من خلال ذلك لتقديم تحديد واضح وبسيط يمكن للمتلقي أن يتواصل معه في صيغة أوضح، مما لو اعتمدت تقسيمات جينيت الدقيقة.

ويتضح ذلك عندما نجد أن المنهج البنائي المعتمد في الدراسة لا يتسم بالنقاء، لأن الناقدة تقرر أن اعتمادها على المنهج البنائي كأساس للدراسة لا يجب أن يفهم منه إغفال وسائط إجرائية أخرى أو "زوايا" تفتح المجال أمام الدراسة الأدبية، وهي بذلك تبين ضمنيا عدم قدرتها على مجابهة نص ثلاثية نجيب محفوظ التي تعد من جنس "الرواية النهرية" Roman Fleuve والمكونة من ثلاثة أجزاء - هي "بين القصرين" (1956)، "قصر الشوق" (1957) و"السكرية" (1957) - بأدوات بنيوية لا زالت في نظرنا في فترة إنجاز البحث، غير متحكم فيها بشكل كاف في الفضاء الثقافي العربي، ولعل هذا ما جعل الناقدة تقول: "وإذا كنا قد اخترنا المنهج البنائي مدخلا لبحثنا فإننا لا نزعم أننا ننكر أهمية الزوايا الأخرى التي يمكن أن تدرس من خلالها الأعمال الأدبية، ولا ننكر أيضا حتمية النظر إلى الأدب على أنه كائن حي يتطور"[2].

وإذا انتقلنا إلى الفصل الأول المتعلق بدراسة الزمن الروائي، وتابعنا جانبه المنهجي نجد أن الناقدة سعت إلى دراسة الزمن في كل أبعاده ومستوياته الطبيعية والفلسفية والنفسية والنصية، مستعينة في ذلك بالنماذج التي قدمتها روايات تيار الوعي، ومقترحات كتاب الرواية الجديدة وخاصة ميشال بيتور Michel Butor فيما يتعلق بترتيب أزمنة الأحداث وتداخلها بين الماضي والحاضر والمستقبل، وحتى التقسيم الذي أقامه توماشفسكي بين الحكاية والقصة، ونوعية الترتيب الزمني

---

(1) المرجع نفسه، ص 12.

(2) Gérard Genette: Figures 03, p. 74.

للأحداث بينهما[1]، وقسمت الفصل إلى أربعة مباحث هي:

1 - أهمية الزمن بالنسبة لبناء الرواية.

2 - مورفولوجية الزمن: الزمن من حيث عناصره المكونة وترتيبها.

3 - طبيعة الزمن الروائي.

4 - الزمن الروائي من حيث سرعة النص وبطئه.

حاولت الناقدة في المبحث الأول أن تبين أهمية دراسة الزمن في الأعمال الأدبية، كما قدمت مسوغات دراسة الزمن في النصوص السردية، والقيمة التي تنشأ من إعادة بناء هذا المصطلح (الزمن)، تتحدد في إظهار عناصر التشويق والإيقاع، بل إن الرواية كجنس تخصص اكتسبت حقيقتها عبر الانتقال من مستوى التسلسل الزمني والتتابع والتتالي الذي ميز القصص القديم. والزمن لا يمكن الإمساك به منفصلا عن بقية المكونات السردية؛ إنه يخترق الرواية ويستحيل تجزئته ولذلك هيمن الزمن على بنية القصة وتماهى معها؛ "فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع"[2].

من خلال هذا المبحث تؤكد الناقدة على الرؤية البنيوية للتعاطي مع مفهوم الزمن في الرواية، بوصفه مكونا بنائيا لا يمكن الاستغناء عنه، بل إنه المسار المتحرك الذي تنتظم وفقه باقي المكونات، حيث يتم التحكم في سيره بما ينجز في مستوى علاقات الأحداث والشخصيات، وسياقات القص ووضعيات المتكلمين في الرواية.

وتكمل الناقدة أطروحتها في المبحث الثاني، حيث تتناول المكونات الزمنية القابلة لإدراك في الرواية، وتسعى لإقامة مقدمة

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 29.

(2) المرجع السابق، ص 27.

منهجية لهذا الترتيب الذي تقسمه إلى الماضي، الحاضر والمستقبل، هذا الترتيب المطلق هو الذي يشكل اختلاله أو انتظامه في طبيعة النص الروائي المحلل، وخصائصه الأسلوبية. فإذا كانت الروايات الواقعية الكلاسيكية تلتزم سير الخط الزمني الأساسي من الماضي إلى المستقبل، الذي قلما نجدها تتحدث عنه، فإن الأشكال الروائية الجديدة اعتمدت صيغة التداخل الزمني، والانتقال حسب مقتضيات البناء الروائي بين الأزمنة. وتحقق بذلك الانتقال من المستوى البسيط (حكاية) إلى المستوى المركب (رواية)، وهذا الرأي الذي تتبناه الكاتبة هو في أساسه للناقد الشكلاني توماشفسكي وتبناه بقية النقاد البنيويين، كـ تودوروف، أو جيرار جينيت.

وانطلاقا من ذلك تبحث الكاتبة في تمثل النص الروائي لمقولة الحدود الزمنية المتحركة بين الماضي والحاضر والعكس، وجعلت من افتتاحية النصوص المكونة لثلاثية نجيب محفوظ ميدانا لها. وعلى الرغم من أن افتتاحية الرواية تشكل مجالا أساسا وخاصة في الروايات الواقعية يتم في إطاره صياغة الأبعاد الكلية للبنية الحديثة، وللتشكيلات البنائية التي تتشابك عبر نسيج النص، إلا أنها في حالة الدراسة التي قدمتها لم سيزا قاسم تتسم بالطابع الكلي، حيث إنها قدمت نموذجا لافتتاحية رواية "بين القصرين" أين ركزت فيها على الوظيفة الزمنية وعلاقتها ببقية المكونات الأخرى.

فإذا كانت المدة الزمنية لهذه الافتتاحية هو يوم واحد فإن نجيب محفوظ ضمنها مسار الأسرة "أحمد عبد الجواد"، مستحضرا الوقائع والسلوكيات الماضية والتي يشملها إطار زمني ممتد في الماضي[1]. وعند انتقالها للحديث عن افتتاحيتي "قصر الشوق" و"السكرية" فإنها تقرر بأن وظيفتهما الزمنية البنائية هي ملء الفراغ الزمني بين فصول الثلاثية،

(1) المرجع السابق، ص 32.

وربط أجزاء الثلاثية بعضها البعض.

إلا أننا نرى في النتائج التي تحدثت عنها الناقدة بالنسبة لطابع الافتتاحيات، أنها تتشكل ضمن مباحث الزمن عند جيرار جينيت، وهو ما يسميه مجالات اللاتواقت les Anachronies[1] حيث تتداخل السياقات الاستباقية الاسترجاعية، كنا أننا نلاحظ غياب الإشارة في تحديد بنية الافتتاحية إلى مصطلح التواتر Fréquence الذي يميز السرد التكراري للوقائع بدرجات مختلفة والتي حددها جينيت كما لاحظنا سابقا في أربع ممكنات.

وعلى الرغم من أن الناقدة تصرح بذلك حين تقول: "العناصر الماضية التي يدخلها نجيب محفوظ في هذه الحياة عناصر من نوع خاص، فهي عناصر متكررة.. في شكل عادات وتقاليد وروتين يتكرر كل يوم ويعطي إحساسا بالاستمرار والديمومة، أي يعطي إحساسا بالثبات... ونجد عناصر التكرار تظهر في مستويات بناء الافتتاحية من أبسطها وهي ظرف الزمان.. إلى أكثرها تعقيدا مثل الأفعال المختلفة التي تدل على التكرار.. فنجد: ليلة بعد أخرى كل ليلة، عهدا طويلا، مع الأيام.. اعتاد، ألف.."[2].

إن الناقدة لم تنتبه إلى أن هذه المكونات السردية التي تتحدد بمجالات التواتر المختلفة، لا يمكن أن نطلق عليها مصطلح الديمومة، لأن وظيفة التكرار هي التأكيد والوصف، وقد يكون لها في معنى من المعاني دور الاستغراق الزمني للحدث، مما يؤكد أن الفعل المنجز يملك بعدا تأويليا ذا وظيفة بنائية في الدلالة السردية.

وإذا انتقلنا إلى افتتاحية "قصر الشوق" و"السكرية"، فإن القيمة التي تحددها هي الوظيفة الوصلية للزمن النصي السابق عن كل نص روائي؛

(1) Gerard Genette: Figure 03, p. 111.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 33.

حيث يتم سد ثغرة زمنية مدتها (خمس سنوات) بين حالة العائلة في رواية "بين القصرين" حيث انتهى النص بفاجعة فقد العائلة لـ: "فهمي" وبداية نص "قصر الشوق" الذي ينتهي بموت زوج "عائشة" وولديها، ليأتي النص الأخير "السكرية" بعد ثماني سنوات ليكمل المسار الزمني السردي.

وهذه التقنية تواجهنا من خلال طرح إشكالية مفهوم النص السردي ومكوناته الأصلية الوقائعية، فهل نتعامل مع الثلاثية بوصفها قصة واحدة؟ أم من منظور أنها ثلاث قصص؟

والإجابة على هذه الإشكالية هي التي تحدد موقفنا من سيرورة دراسة الزمن السردي؛ فإذا سلمنا أن الثلاثية نص محكوم بالتتالي، فإن الوظيفة الربطية تصبح من مجال دراسة منهجية تقنيات الاسترجاع Analepses التي يحددها جينيت تحت مسمى الاسترجاعات المكملة [1]. وهي الاسترجاعات التي تقوم بوظيفة سد الثغرات والسهو والإغفالات التي أهملتها القصة عبر حركة الزمن السردي؛ وإذا انطلقنا من معطى أن نصوص الثلاثية كيانات سردية منفصلة فإن الأمر سيصبح متعلقا بين "حكي أول" Récit premier و"حكي ثاني" Récit Second ويكون مجال التقنية الموظفة هو الاسترجاع الخارجي.

غير أن ما نسجله هو أن الناقدة لم تتعامل مع التقنية الزمنية لافتتاحيات الثلاثية من هذا المنظور، وانساقت وراء اقتطاعات زمنية حدثية لبعض الشخصيات، للتدليل على منظورها الخاص الذي يرى أن وظيفة افتتاحيتي "السكرية" و"قصر الشوق" من خلال العودة للماضي النصي هو من باب الربط والوصل [2].

وإذا كنا نتفق مع ما قدمته الناقدة بخصوص وظيفة الوصل

(1) Gerard Genette: Figure 02, p. 202.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 35.

والتواصل بين الأجزاء المكونة للنص السردي، فإننا نلاحظ أن إغفالها للعنصر المصطلحي يفتح المجال أمام الأحكام الانطباعية التي تخل برصانة المسار المنهجي.

وفي القسم الثالث من المبحث الثاني المعنون بالترتيب الزمني للأحداث، تطرح الناقدة الإشكالية الأساسية المتعلقة بالتمثيل النصي للأحداث والشخصيات، حيث إن التسلسل النصي المكون من كلمات وجمل وفقرات يجعل سرد الوقائع مستحيلا من الناحية العملية؛ فالأحداث المتواقتة زمنيا، لا تخضع لآلية الترتيب نصيا، وظهور شخصية جديدة، يفترض العودة للوراء للتعريف بماضيها، وهو ما يخلق تذبذبا في السيرورة الزمنية للنص الروائي، وتتفاعل هذه المكونات الزمنية وفق آلية جمالية تتصل بفن القص هما: الاسترجاع والاستباق، اللذان ينسجمان لخلق تناغم في المسار السردي.

وترى بهذا الشأن أن سير مجرى الزمن في "الثلاثية"، يخضع لتقنيتي الاسترجاع والاستباق، وهو ما ينافي أسلوب الكتابة الروائية الذي تميزت به الروايات الواقعية الكلاسيكية، التي يتجه فيها الزمن وفق خط متواصل مستقيم. وقد استفادت الناقدة في هذا المجال من التحديد الذي قدمه جينيت حين أطلق مصطلح "الحكي الأول" Récit premier على نقطة التمفصل الزمني التي نستطيع من خلالها أن نصنف الأحداث السابقة عن الحكاية الأصل والأحداث اللاحقة لها، ولا تكون متصلة بها بصورة أساسية. وترى سيزا قاسم أن نجيب محفوظ قد وظف الاسترجاع ضمن الخطوط العريضة للبنية الزمنية السردية في الثلاثية، وتسوق في ثنايا الحديث عن تحديد المفارقات الزمنية ثلاثة أنواع من الاسترجاع هي:

- الاسترجاع الخارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.
- الاسترجاع الداخلي: يعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية وتأخر

تقديمه في النص.

- الاسترجاع المزجي: وهو ما يجمع بين النوعين[1].

وتذهب الناقدة إلى أن الاسترجاع الخارجي يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على مسار فهم الأحداث، وهذه التقنية لم تحفل بها ثلاثية نجيب محفوظ، لأن تتاليها الزمني جعل النص الثاني مرتكز على النص الأول، والنص الثالث مرتكز على الأول والثاني، ولذلك فإن كل المعلومات المتعلقة بالشخصيات متواترة عبر متن الثلاثية.

وتقدم الناقدة نصا تصنف من خلاله عودة الكاتب للماضي الخارجي، بهدف إعادة تفسير بعض الأحداث السابقة في ضوء مواقف جديدة، وهذا المقطع لا يفي بإعطاء صورة متكاملة عن هذه التقنية في رواية نجيب محفوظ الثلاثية، بل هو في اعتقادنا مقطع مجتزأ، بإمكاننا أن نجده في أي نص سردي يقول المقطع: "ولكن عائشة كانت مشغولة في تلك اللحظة بالتطلع إلى مرآة فوق نضد بين حجرة السيد وحجرتها، لم تزايلها إعادة التطلع إلى مرآة وإن لم يعد لها معنى بمرور الزمن لم يعد يروعها منظر وجهها الضحل، وكلما سألها صوت باطني "أين عيشة زمان؟" أجابت دون اكتراث، وأين محمد وعثمان وخليل؟".

إن الاكتفاء بهذا المقطع من مجموع الثلاثية دون الإشارة إلى تواتر هذه التقنية أو درجة حضورها في النص، أو المدى الذي تتخذه في مجمل تقنية الزمن الروائي، جعل الخصوصية المتعلقة بالنمذجة لا يمكنها أن تعطينا انطباعا وافيا. ونفس الممارسة النقدية تتكرر عند الإشارة إلى توظيف الروائي للاسترجاع الخارجي بغرض التعريف بشخصيات ظهرت في افتتاحية الرواية؛ فالناقدة تكتفي بالقول: "وهذا النوع يظهر في السكرية أكثر منه في قصر الشوق"[2]، وتقوم بذكر أسماء

(1) المرجع السابق، ص 40.

(2) المرجع السابق، ص 41.

الشخصيات المتصلة بهذه التقنية الزمنية. إن الاعتماد على الإشارات المقتضبة والجزئية يقلل من أهمية الدور الأساسي للعملية النقدية في تتبع مسار الإيقاع الزمني للنص الروائي، "ولقد أثرت الدراسة التجزيئية للزمن على النتائج التي حاولت الناقدة استخلاصها.. فجاءت كل الاستنتاجات مرتبطة بجزئيات تنفصل الواحدة منها عن الأخرى"(1).

كما يمكننا ملاحظة التقسيم المقدم من طرف الباحثة لأنواع الاسترجاع، حيث نجد أنها أضافت على تقسيم جينيت عنصرا ثالثا أسمته الاسترجاع المزجي، وهو ما لم تقدم نموذجا عنه في تطبيقاتها المقدمة. كما أننا لا نجد أثرا لهذا العنصر في التقسيمات التي قدمها جينيت(*). ونعتقد أن الباحثة أرادت أن تقدم هذا النموذج من خلال إشارتها العابرة حين تقول بصدد حديثها عن الطريقة التي وظفت عبرها الاسترجاعات في النص الروائي: "خلط الاسترجاع في بعض المواضع (خاصة كمال في تجربته العاطفية) بأحلام اليقظة والتحليل النفسي"(2).

إن القول بالاسترجاع المزجي لا يمكن الأخذ به ونحن بصدد الحديث عن تقنية الزمن السردي، فمن غير الممكن أن نقيم تطابقا زمنيا في المستوى النصي لاستحالة ذلك إجرائيا؛ فالاسترجاع إما أن يكون داخليا أو خارجيا، وقد يشتمل النص على تنويعات استرجاعية داخلية وخارجية في ذات الوقت. ولعل ما ذهبت إليه الناقدة يعود إلى المقاربة التي تناولت منها الجانب الزمني، حيث إنها لم تتطرق للانشطارات والذبذبات الزمنية القائمة بين زمن القصة وزمن السرد، ولذلك كان الانتقال الآني للزمن ممكنا في رأيها.

---

(1) حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء 1993، ص 127.

(*) أنظر القسم السابق من البحث تقسيمات جينيت لأنواع الاسترجاع.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 43.

وحين ننتقل إلى مستوى آخر من البحث في الزمن الروائي نجد أن سيزا قاسم تقرر بأن الاستباق Prolepse ظاهرة نادرة في الرواية الواقعية، ولذلك فإن نجيب محفوظ لم يستفد من هذه التقنية، وكان المنظور الزمني المركب لديه ينبني أساسا على بعد نفسي تحكمه فكرة التداعي الاسترجاعي والمناجاة، وهما تقنيتان تخصان روايات تيار الوعي والرواية النفسية. ولعل هذا الموقف النقدي هو الذي جعل الناقدة تنتقل من مستوى الدراسة البنيوية للزمن بوصفة مكونا سرديا، إلى الاستفادة من مفاهيم العلوم الإنسانية في محاولة رصد خصوصيات الزمن الروائي الذي قسمته إلى زمن طبيعي كوني فلكي فيزيائي، وزمن نفسي[1].

وباعتقادنا فإن المنطلق المنهجي لهذا التصنيف لا يتطابق بشكل تام مع الأبعاد المنهجية المرسومة في بداية الدراسة. وهو ما يعكس حسا خاصا لدى الناقدة، الغرض منه إطلاع المتلقي على مجموعة من النظريات والتصورات والممكنات البحثية التي يستفيد منها لاحقا.

وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من دراسة الزمن في النص السردي، والذي يحدده جينيت بالمدة Durée، نلاحظ أن الناقدة قد تمثلت النموذج المأخوذ عنه بصورة واضحة حيث أشارت إلى الثغرة (الحذف)، الوقفة الوصفية، المشهد، وأخيرا التلخيص (المجمل)، غير أنها لم تلتزم في مجال التحديد المصطلحي بالأصل المنهجي، فحين نقلت الخطاطة الرمزية لـ جيرار جينيت، صورت جانبا أساسيا منها، يتصل بجوهر العملية المقارنة لحقيقة الزمن في النص السردي. ففي الوقت الذي نجد أن خطاطة جينيت تقيم العلاقة بين المظاهر الزمنية للمدة على أساس المقارنة بين زمن القصة وزمن السرد، تقدم الناقدة خطاطة مبنية في جوهرها على مقارنة مساحة النص وسرعة الحدث.

وهكذا نجد أنفسنا أمام منطلقين مختلفين على الأقل في مستوى

(1) المرجع نفسه، ص 45، 51.

التركيب الاصطلاحي، وإن كنا نعتقد أن الناقدة كانت تدرك وتعي الفرق بين زمن القصة وزمن السرد بدليل ترسيمتها المثبتة في الدراسة[1]، إلا أنها حاولت استبدال المستوى التجريدي لإدراك الزمن السردي بالمساحة الكتابية للنص الروائي. وهو فيما نعتقد إخلال حاد بمنهجية المقاربة النقدية السليمة، يكون ضحيته القارئ غير المتخصص بل وحتى الباحث المهتم الذي قد لا ينتبه لذلك. فالقراءة النقدية التي قام بها كل من حميد لحمداني، ومحمد سويرتي لكتاب "بناء الرواية"لم تتضمن أي إشارة لهذا الجانب، واكتفى لحمداني بتصحيح الخطاطة كما قدمها جينيت[2].

وهذا الإشكال المنهجي انعكس بصورة واضحة في التعريفات المقدمة من طرف الناقدة حين تقول "ويتراوح إيقاع النص الروائي بين سرعة لا نهائية وتتمثل في "الثغرة" الزمنية عندما يمر الكاتب علي مدة دون ذكرها في النص. ويصل إلى توقف زمني كامل عندما يسير النص دون أي حركة زمنية، وهذا يحدث في مقاطع الوصف، وتتمثل في الوقفة. ونجد بين هذين الطرفين حركتين وسيطتين "التلخيص" وهو ضغط فترة زمنية في مقطع نصي قصير، "المشهد" وهو فترة زمنية قصيرة على مقطع نصي طويل"[3].

وإذا تجاوزنا هذا الإشكال إلى البحث في المستوى الإجرائي، نتبين أن المقاطع المأخوذة من نص الثلاثية، وبالرغم من طابعها الانتقائي التجزيئي، فإنها تمثلت إلى حد كبير جوهر "المدة" الزمنية، وتنويعاتها، وخصوصياتها، وتوصلت الناقدة إلى جملة من الملاحظات بشأنها.

فبالنسبة للتلخيص Sommaire تفيدنا دراسة الناقدة أن نجيب

---

(1) المرجع السابق، ص 55.

(2) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 133. ومحمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، 1991، ص 21-33.

(3) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 54.

محفوظ لم يوظفه على نطاق واسع، لأنه كان يقوم بحصر الحوادث في إطار زمني محدود. كما أن الوقفة الوصفية Pause عنده قليلة وقصيرة بالمقارنة مع نص الثلاثية، وهو في ذلك يخالف أسلوب كتابة الروائيين الواقعيين. أما فيما يخص الثغرة Ellipse فإنها تتميز بحضورها في مظهرين هما : "الثغرة المذكورة المميزة" والتي تدل عليها عبارات محددة مثل "بعد مرور سنة"، و"الثغرة الضمنية" التي يتم إدراكها من طرف القارئ؛ كأن يستنتج القارئ "ثغرة ضمنية" مدتها تسعة أشهر بين الفصل التاسع عشر من "السكرية" الذي يشير إلى "زواج نعيمة"، وبين الفصل الرابع والعشرين الذي يتحدث عن ولادتها لطفلها. وهذا النوع من الحذف الذي يسميه جينيت "حذف ضمني" Implicite وهو الشكل الغالب في نص ثلاثية نجيب محفوظ.

وأما العنصر الأخير وهو المشهد Scène فإن حضوره في نص الثلاثية يتميز بكونه يمثل أساس الرواية، ويتصف بصفات المشهد الواقعي الفعلي، بما يحفل به من صراعات وحركية وتقديم لمختلف الملامح الواقعية للشخصيات والأحداث والمواقع[1]. والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها من خلال تطبيق سيزا قاسم لمفاهيم البناء الزمني للرواية، أنها "لم تقدم تحليلا شموليا لبنية الزمن في الثلاثية كلها"[2]، ووقعت تحت تأثير وهج تبرير النظرية النقدية، حيث إن الناقدة عملت جاهدة على تقديم مختلف النظريات والتصورات النظرية والمنهجية المتعلقة بمبحث الزمن الروائي، واستلت نماذج تطبيقية للتدليل على صحة هذه النظريات والمنهجيات. وربما كان هذا من بين الأسباب التي جعلت الدراسة لا تتسم بالنقاء المنهجي كما أشرنا سابقا، وغلب عليها الجانب النظري والتركيب المنهجي.

---

(1) المرجع السابق، ص 56-66.

(2) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 127.

وهذه الملاحظة تنسحب أيضا على القسم الثاني من الكتاب والمخصص لدراسة بناء المكان الروائي، حيث نجد أن هذا القسم وقع تحت هيمنة وجاذبية الاهتمام بأحد العناصر الأساسية لمقاربة المكان وهو الوصف دون التركيز على حقيقة البنية المكانية وطبيعتها ومكوناتها الدالة في نص الثلاثية، فقد قسمت الباحثة الفصل إلى سبعة مباحث موزعة كما يأتي:

1 - أهمية المكان في البناء الروائي.

2 - وصف المكان.

3 - الأشياء في الرواية الواقعية.

4 - الصور الوضعية للطبيعة ودلالتها.

5 - علاقة الرسم بالوصف.

6 - علاقة المكان والزمان في الوصف.

7 - بناء المكان الروائي في الثلاثية.

نلاحظ بجلاء أن أغلب المباحث تناولت عنصر الوصف في الرواية، في حين أن بنية المكان الروائي أُهمِلَتْ بشكل واضح، حيث إن نهاية الفصل لم تكن كافية للبحث العميق والجاد لإدراك مكونات المكان من منظور بنائي في ثلاثية **نجيب محفوظ**(*).

ورغم أهمية الجهد الذي قدمته الناقدة في مجال المعطيات النظرية إلا أنها لم تتمكن من إعطائنا تصورا شاملا ومتكاملا عن مكونات بنية المكان، وبالمقابل نجد أنها في حديثها عن أهمية المكان في البناء الروائي تستفيد من منظري الرواية الجديدة **Nouveau Roman** وبخاصة **ميشل بوتور** **Michel Butor**، الذي يعد من بين مؤسسي الرواية الشيئية

(*) لم تخصص الناقدة سوى خمس صفحات من البحث لدراسة بناء المكان في الثلاثية في فصل وصل عدد صفحاته الخمسين.

والمهتمين بالوصف كعنصر خلاق للمعنى في النصوص الإبداعية، وتعمل على خلق انطباع جديد لدى المتلقي بأهمية دراسة البعد المكاني بوصفه عنصرا بنائيا دالا يتمثل اللغة وسيطا للتعبير. وتستفيد في" هذا الصدد بما قاله يوري لوتمان حول سيمياء المكان، حيث يرى أن الإنسان يخضع العلاقات الإنسانية للأبعاد المكانية، وتكون اللغة هي الوسيط الملائم لإدراك البنى الذهنية والتصورات التي يتشكل وفقها المكان[1].

وتواصل الناقدة استرسالها في سرد النظريات في المبحث الثاني المتعلق بوصف المكان؛ حيث تطالعنا بآراء أوجدن وريتشارز في كتابهما "معنى المعنى"، حول علاقة الدال والمدلول والمرجع من خلال وصل العالم التخيلي للنص الروائي بمعطيات المرجع الواقعي، عبر الوصف القائم في النص، وكذلك آراء جي دوموباسان Guy de Maupassant حول الرواية التسجيلية، وإيان وات I. WATT في تعليقاته على رواية "دانيال ديفو" Daniel dufoe المعروفة "روبنسون كروزو"، أو الأحمر والأسود لـ ستندال Stendhal ورواية الأب غوريو لـ بلزاك Balzac.

وكما نلاحظ فإن الاسترسال النظري دون مقابلته مع النص الروائي محل الدراسة، لا يمكن أن يفيد المهتم إلا من حيث إفادته من معلومات حول الموضوع. وحتى لا نبتعد عن محور بحثنا في مجال الدراسة النقدية لكتاب "بناء الرواية" والمتعلق بالأثر البنيوي في النظرية النقدية المعتمدة، والمصرح بها من طرف الناقدة في مقدمة بحثها، نشير إلا أن الناقدة اعتمدت في المبحث الثاني التسميات التي قدمها جيرار جنيت دون أن تشير صراحة لذلك. ففي القسم المتعلق بوظيفة الوصف تقدم الناقدة ثلاث وظائف هي:

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 75.

"- الوظيفة الزخرفية

- الوظيفة التفسيرية

- الوظيفة الإيهامية"[1].

وقد قدم جيرار جينيت هذه الوظائف في كتابه "حدود الحكي" Frontières du Récit، معرفا الوظيفة التزيينية بأنها ذات بعد جمالي زخرفي، ويمكن تسميتها بالوصف الخالص[2].

أما الوظيفة الثانية فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تعنى بعرض الملامح الخارجية والنفسية للشخصيات، كما تهدف من خلال وصف المنازل والأماكن والأشياء التي تشكل انطباع لدى الملتقي يوهمه بالواقعية [3].

والوظيفة الثالثة التي قدمتها الناقدة متضمنة في الوظيفة الثانية عند جينيت، وإذا كان اجتهادها في تفصيل الوظائف وفق مقتضيات الدراسة أمرا مقبولا من الناحية المنهجية، فإن إغفالها للإحالة المرجعية وردها إلى غير قائلها أمر مستهجن.

وتكرر الناقدة نفس الموقف عند حديثها عن العلاقة بين الوصف والسرد، حيث تستند إلى منطلقات جينيت وملاحظاته بشأن العلاقة القائمة بين هذين المكونين السرديين، اللذين يعدان صيغتين مختلفتين، غير أنهما يتضافران لبناء القصة. فإذا كان السرد يتسم بطابع العملية والفعلية، فإن الوصف يتميز بطابع التأمل، وهذا التمايز يجعل من العنصرين يكملان بعضهما البعض وفق سيرورة القصة، على الرغم من الأهمية الخاصة التي يكتسبها الوصف وضرورته لوجود القصة، حيث "أنه بإمكاننا أن نصف دون أن نسرد، ولكنه من غير الممكن القيام بالسرد دون أن نصف"[4].

---

(1) المرجع السابق، ص 82.

(2) Gérard Genette: Frontières du Récit, p. 164.

(3) Ibid., p. 164.

(4) Gérard Genette: Figure II, p. 57.

وهذا الرأي الذي يثبته جينيت، أعادت الناقدة صياغته دون الإشارة إلى مصدره صراحة حيث تقول: "تتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة، ونستطيع أن نتصور مقاطع وصفية خالية تماما من عنصر الزمان... لكن من الصعب تصور مقطع سردي خال من العنصر الوصفي"[1]

وقد استفادت الناقدة من الرأي السابق في دراسة تقنية الوصف لدى نجيب محفوظ، وركزت بصورة كبيرة على ما تدعوه "المكان الإنساني"، على اعتبار أن المكان عنصر دال على الإنسان عبر موقعه، وشكله ومكوناته. كما أن للأشياء طاقة ترميزية إيحائية تحيلنا على البيئة الاجتماعية، ومستوى المعيشة ونمط الحياة وأسلوبها فالأشياء تدل على الإنسان. وقد توصلت الناقدة من خلال منظورها البنائي إلى أن الأشياء غائبة في نص الثلاثية، والأماكن لا توجد فيها إلا الأساسيات، كما أن نجيب محفوظ لم يستغرق في وصف العناصر الدالة على الانتماء الاجتماعي كوصف الأثاث، وصف المآكل والمشرب، مثل باقي الكتاب الواقعيين.

كما أن وصف الطبيعة والأحياء والشوارع لم يشذ عن القاعدة، حيث إن وصفه للحدائق والشوارع والحارات، كان فقيرا جدا "ولذلك كانت المقاطع الوصفية عنده هيكلية متشابهة مجردة"[2].

وقد اعتمدت سيزا قاسم في حكمها هذا على مشجر الوصف[3] الذي وضعه جان ريكاردو في كتابه "الرواية الجديدة" Le Roman nouveau، حيث يقسم الشيء إلى الوضع والصفات والعناصر، ويتم التدرج في هذه المكونات إلى مستويات بالغة الدقة. وهذا الأسلوب

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 83.

(2) المرجع نفسه، ص 106.

(3) Jean Ricardou: Le nouveau Roman, éditions Seuil, Paris 1978, p. 124.

الوضعي الذي يسمى الاستقصاء، يقف في طرف نقيض مع الوصف الاقتناني الذي اعتمده نجيب محفوظ. وقد رأى كتاب الرواية الجديدة أن التدقيق في وصف التفاصيل، بإمكانه أن يتخذ بعدا تفسيريا يسهم في إنتاج الدلالات والمعاني المكملة للمستوى السردي، وفي هذه الحالة فإن المعنى ينتج من خلال المقطع الوصفي، الذي يحمل الطاقة الرمزية الدلالية[1].

وتوصلت سيزا قاسم إلى أن أسلوب الوصف عند نجيب محفوظ لم يتجاوز المستوى الأول من شجرة الوصف باستثناء ثلاثة مقاطع[2] في حين أن بلزاك بلغ في وصفه الأشياء إلى درجات متقدمة؛ مما يعني أن الرواية الواقعية الكلاسيكية ارتكزت بشكل واضح على تقديم ملامح الأشياء والأمكنة المفتوحة والمغلقة والطبيعية، بطريقة تجعل القارئ يتوصل لاستنتاجات هامة عبر الوصف.

وفي مستوى آخر من حديثها عن الوصف ارتكزت سيزا قاسم على ما قدمه جيرار جينيت في هذا السياق عبر تحديده لما أسمته الوصف المسرود أو الصورة السردية، حيث ينتقل الوصف من أداء دور ثابت يركز بشكل أساسي على الأشياء والأمكنة ليتحول إلى رصد الأفعال والأحداث والوقائع وتقديمها بأسلوب وصفي[3].

وهذه التقنية إذا وصفت على نطاق واسع ضمن النص السردي ستجعله يتسم بطابع خاص، يبعده عن السكونية والثبات، وتغدو الأشياء نابضة بالحياة والحركة من خلال التفاعل القائم بينها وبين السيرورة الحديثة السردية. وقد استفادت سيزا قاسم من هذا المنظور البنيوي

---

(1) Jean Ricardou: problèmes du nouveau roman, éditions seuil, Paris 1967, p. 94.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 105.

(3) Gérard Genette: frontières du récit, p. 162.

لتعاين درجة حضور هذا النوع من الوصف في الثلاثية من خلال دراستها للمقاطع الوصفية المبثوثة في ثنايا الرواية، لتؤكد أن **نجيب محفوظ** "قد زمن وصفه في الثلاثية إلى أقصى حد. وأنه لا يصف الأشياء الثابتة، ولكنه يصور الحياة والحركة... وإذا كان هناك توتر بين الوصف والسرد فإن السرد يتغلب عند محفوظ، وسرعان ما ينتقل من الوصف الساكن إلى الوصف السردي"[1]. وهذه الحقيقة التي تؤكدها الباحثة من خلال الإشارة إلى أن الصور السردية تمثل الجزء الأكبر من الرواية، في حين أن المقاطع الوصفية لا يتجاوز عددها الأربعين مقطعا، لا نجد لهذه الحقيقة حضورا من خلال تصور شامل مترابط عبر مختلف أجزاء الثلاثية، يشير إلى تواتر هذا النسق الوصفي وتمظهراته المختلفة. واكتفت الباحثة كعادتها بإعطائنا ثلاثة نماذج من الوصف السردي، تراها بمثابة دلائل على أن نص الثلاثية يتضمن وصفا سرديا للأشياء وللشخصيات.

ومن المقاطع التي تراها الناقدة معبرة على تداخل السرد بالوصف نجد المقطع الآتي: "اتجهت المرأة نحو المرآة وألقت على صورتها نظرة فرأت منديل رأسها البني، متراجعا وقد تشعثت خصلات من شعرها الكستنائي فوق الجبين فمدت أصابعها إلى عقدته، فحلتها وسوته على شعرها وعقدت طرفيه في أناة وعناية، ومسحت براحتيها على صفحتي وجهها كأنما لتزيل عنه ما علق به من آثار النوم"[2]. إن المقطع السابق لا يمكنه أن يكون بالنسبة لنا مرتكزا لاستنتاج خلاصات نهائية حول نمط السرد في الثلاثية، ترى الناقدة أنه مستوحى من التقنيات السينمائية في التصوير، وبخاصة تقنية (Close up) أو التصوير عن قرب، حيث يتم التدقيق في تفاصيل الحركة مما يتيح للمتلقي إمكانية المتابعة والتوقع.

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 113.

(2) المرجع السابق، ص 114.

وإذا انتقلنا إلى البحث في حقيقة الطموح النظري للكاتبة من خلال فصل البناء المكاني في الثلاثية فإننا نجده قد تقلص إلى عنصر واحد مهيمن وهو دراسة الوصف، في حين أن مكونات الفضاء الروائي لم تتعرض لها الباحثة إلا في الصفحات الخمسة الأخيرة من الفصل، لتقرر من خلالها أن بنية المكان في الثلاثية اتسم بالتقلص والانغلاق والسكونية والعزلة؛ فشخصيات الثلاثية تعيش في مواقع مادية ومعنوية رغم وجود ذكر للأحياء والشوارع والحارات، فإن المكان الحدثي الأساسي هو البيت العائلي "فالعزلة المكانية امتدت في النص إلى أبعد من ذلك. فرغم أسماء الأحياء التي عرفت أجزاء الثلاثية فإننا نلاحظ أن محفوظ لم يقدم الأحياء نفسها مكتفيا بأن يقدم لنا بيت الأسرة في كل من هذه الأحياء".[1]

إن الخلاصة التي ثبتتها الناقدة من خلال هذا المقطع تناقض ما أشارت إليه في موضع لاحق، حين تشير إلى مواقع وأماكن جرت فيها أحداث الثلاثية ومنها في رواية "قصر الشرق"، العوامة، قصر آل شداد، زيارة الأهرام، بيت الدعارة، وفي رواية "السكرية" قسم الشرطة، الجامعة الأميركية، الجامعة[2]. وهذه الأماكن فيما نعتقد تمثل فضاءات مختلفة ومتعددة ومتنوعة بإمكانها أن تشكل مجالا متميزا لدراسة بناء الفضاء في الثلاثية، انطلاقا من قراءة متفحصة لدلالات الفضاء وبنياته، وهو ما أغفلته الناقدة بصورة واضحة، وقد يعود السبب الأساسي في ذلك إلى الاهتمام المفرط من الناقدة بالعناصر التكوينية التشكيلية للبنية ولمظهرها التعبيري، وإغفالها لمحتوى التعبير ولدلالة البنية، فجاءت دراستها منكبة بصورة أساسية على العناصر المكونة للبناء المكاني، دون الاهتمام بالأبعاد التأويلية والسميائية الكامنة فيه.

---

(1) المرجع نفسه، ص 121.

(2) المرجع السابق، ص 123.

كما يمكننا أن نسجل ملاحظة أخرى بشأن دراسة الفضاء في الثلاثية من منظور بنيوي، تتمثل في أن الناقدة **سيزا قاسم**، التي اعتمدت بصورة أساسية على أطروحات **جيرار جينيت** في دراستها للزمن الروائي والوصف، قد تعاملت بانتقائية مع هذه الأطروحات حين أغفلت قضية هامة يطرحها جينيت وهي الفضاء النصي، الذي تتمظهر من خلاله اللغة عبر النص الكتابي؛ فالكتابة مظهر ورمز للفضائية العميقة للغة التي تتواتر في المستوى النسجي من خلال الكلمات والجمل والخطاب والنص[1]. أو عبر الأساليب البلاغية والأشكال والصور التي تسمح بتشكيل فضاء دلالي يحاور الدال والمدلول، عبر المعاني القريبة والبعيدة والشكل البلاغي Figure هو الذي تمثل من خلاله اللغة بعدا مكانيا بإسنادها لآلية المفارقة والانزياح فتغدو من خلالها حاملة لبعد تأويلي آخر خارج عن الخطية التي ينتجها النص في تتالي معانيه البسيطة.

وإذا كان البعد المكاني أو الفضائي للغة قاعدة ثابتة نظريا، فإن تمكينها يتطلب عملا تركيبيا وتفكيكيا كبيرا، لم تراع الناقدة أهميته لمباشرته، وهي بذلك تبتعد بصورة جادة عن إدراك النص السردي على أنه بنية متكاملة متفاعلة بنيويا بين مختلف مكوناتها، وتقترب من المنظور التجزئي الذي يسعى للفصل بين المكونات.

وتواصل الناقدة اهتمامها "بشكل التعبير" أو بالعناصر والمكونات البنائية الخارجية للنص السردي، عندما تنتقل في الفصل الأخير من بحثها، حيث تتناول بالدراسة بنية المنظور الروائي، وقد اعتمدت في تحليلها أساسا على انجازات النظرية البنيوية في مجال السرد، وذلك من خلال مفاهيم أساسية هي:

---

(1) Gérard Genette: la littérature et l'espace, In figure 2, p. 45.

1 - الرؤية السردية.

2 - الصيغة السردية.

3 - الصوت السردي.

وهذه المفاهيم التي كنا قد وجدناها عند تودوروف وجينيت، عمدت الناقدة سيزا قاسم إلى توظيفها ضمن مقاربات مثيلة من خلال ما قدم الناقد الفرنسي جون بويون Jean Pouillon في كتابه "الزمن والرواية"، أو ما تناولته الناقدة البلجيكية فرنسوار فان روسوم غيون F.V Rossum Gugon في كتابها "نقد الرواية" La critique du roman، وإن كانت تطبيقاتها الأساسية في دراسة المنظور الروائي قد استندت من حيث التقسيم المنهجي إلى مقترحات الناقد الروسي بوريس أوبنسكي Boris Uspenski في كتابه "شعرية التأليف" Poétique de la Composition الذي يقسم دراسة المنظور في الرواية إلى أربعة مستويات هي: المستوى الإيديولوجي، النفسي، الزماني المكاني، والمستوى التعبيري. وتؤكد الباحثة هذا الالتزام المنهجي، حيث تقول "اعتمدنا في هذا الفصل على تقسيم الناقد الروسي بوريس أوسبنكي الذي ميز بين مستويات المنظور في البناء القصصي وقدم لكل مستوى في فصل مستقل من الكتاب... ويقسم مستويات المنظور إلى أربعة: المستوى الإيديولوجي والمستوى النفسي ومستوى الزمان والمكان والمستوى التعبيري. وسنتتبع هذه المستويات الأربعة في الثلاثية"[1].

لقد قامت الناقدة بالاستفادة من جون بويون في تحديد أنواع الرؤية (الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج) واعتمدت الصيغة الترميزية التي اقترحها تودوروف في إقامة العلاقة بين الراوي والشخصية (الراوي > الشخصية، الراوي = الشخصية، الراوي <

---

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 134.

الشخصية). واستندت في شرحها للموقع الذي يتخذه الراوي وعلاقته بالشخصيات إلى تحديدات جينيت حول التبشير وعلاقة الرؤية السردية بالصوت السردي. غير أن استفادة الناقدة من الأطروحات البنيوية لم تدفعها لتفصيلها كما قدمها منظورها، بل سعت إلى تركيبها ضمن مباحث دراسة المنظور لدى أوسبنسكي. وهذا التركيب المنهجي على ما فيه من تباين إجرائي عملت الناقدة على تفسير بنية المنظور من خلاله. خاصة في مبحثي المنظور النفسي والمنظور التعبيري؛ ففي مبحث المنظور النفسي تقدم الناقدة مقترحات أوسبنسكي الذي يقسمه إلى قسمين هما: المنظور الموضوعي الذي يتصل بإدراك الراوي للأحداث وتقديمها، والمنظور الذاتي الذي يتم من خلال الإدراك الخاص بالشخصيات المتفاعلة مع الأحداث، كما أن مظهري المنظور النفسي ينقسمان إلى إدراك داخلي وخارجي، وهو ما يعطينا تقسيما رباعيا للمنظور النفسي هو:

1 - المنظور الموضوعي الخارجي.

2 - المنظور الموضوعي الداخلي.

3 - المنظور الذاتي الخارجي.

4 - المنظور الذاتي الداخلي.

وقد رأت الناقدة أن الشكل الأول يتناسب مع الرؤية من الخارج، في حين أن الشكل الثاني يقابل الرؤية من الخلف، أما الشكلين الباقيين للمنظور الذاتي فيمثلان "الرؤية مع"[1].

ونحن نرى بأن هذا التركيب المنهجي يحدث شكلا من التداخل والغموض، الذي من شأنه أن يحد من قدرة المتلقي على إدراك العلاقات الإجرائية بصورة دقيقة، وإن كنا نعتقد أن الباحثة سعت لهذا الإجراء بهدف التركيز على الجوانب النفسية، فإن غايتها أيضا هي أن تقدم للقارئ

---

(1) المرجع السابق، ص 141.

العربي الإمكانيات المنهجية المتعددة المتاحة، حتى يطلع على مختلف المقاربات المقبولة والممكنة في مجال دراسة الرؤية السردية.

وقد توصلت الباحثة إلى أن الشكل المهيمن على نص الثلاثية هو المنظور الموضوعي بمظهريه الداخلي والخارجي "حيث إن محفوظ يستخدم المنظور الذاتي في خمسة وأربعين فصلا من فصول الرواية المائة والستة والتسعين أما باقي الفصول فتقوم على المنظور الموضوعي"[1]. وهذه النتيجة تعكس في جوهرها الاهتمام بمستوى نظري يتجانس مع أطروحات شعرية السرد من حيث إعادة بناء العلاقة بين موقع الراوي وموقع الشخصيات، والصلة التي تربطهما خلال سيرورة السرد، وانعكاس ذلك على شكل السرد في النهاية.

وإذا انتقلنا إلى البحث المخصص للمنظور التعبيري، فإن جوهر البحث فيه قائم على الصلة بين من يرى ومن يتكلم[2]، بحسب تعريف جيرار جينيت. ويبدو أن الناقدة تسعى إلى إفادة القارئ معرفيا قبل الانتقال إلى الإجراء التطبيقي المجزأ. حيث تبين أن النحو التقليدي يميز بين أسلوبين لنقل الكلام هما: الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر. وتفيدنا أن شارل بالي قد اكتشف سنة 1912 الأسلوب الوسيط الذي هو الأسلوب غير المباشر الحر. لتفيدنا أخيرا أن نجيب محفوظ قد استخدم هذا الأسلوب بطريقة مضطردة لنقل المشاعر والحياة النفسية للشخصيات. وإذا كان مسعى الناقدة هو توضيح مدى استفادة الروائي من تقنيات الأساليب الروائية الحديثة، فإن ذلك لم يتم إلا عبر إثارات مقتضبة. يمثلها نموذج على الأكثر، يقدم فيه الروائي صيغة للأسلوب المباشر أو الأسلوب غير المباشر الحر.

وإن كانت هذه الملاحظات عامة تخص منهجية الناقدة في عرضها

---

(1) المرجع نفسه، ص 151.

(2) Gérard Genette: Figures III, p. 203.

للمفاهيم والاستشهاد ببعض النماذج من النص الروائي، فإن ذلك لم يمنعها من أن تصل إلى نتيجة هامة تتعلق بأسلوب الخطاب السردي عند نجيب محفوظ، هي صيغة جديدة رابعة لم تعرفها الكتابة الواقعية، وتتمثل في الأسلوب المباشر الحر الذي يتداخل فيه سرد الراوي مع الشخصية ويتميز بإسقاط علامات التنصيص والقول والوقف، وهذا التركيب الأسلوبي يسمح بخلق تواصل وتوارد بين الراوي والشخصية، في مستويات التأمل والمناجاة. ولذلك نجد أن الناقد التشيكي لوبومير دولوزيل قد سماه "السرد الذاتي" أي الأسلوب الذي يقف بين سرد الراوي والأسلوب غير المباشر الحر[1].

والخلاصة التي نصل إليها من خلال قراءتنا لكتاب سيزا قاسم بناء الرواية، هو أن الهاجس الذي ابتنى عليه هو التركيز على المظاهر البنائية المكونة للنص السردي، ولذلك جاءت مختلف المباحث بعيدة عن التأويل الفلسفي، كما أن النزعة العلمية والسعي للتقديم والتعريف بالمنهج البنيوي، حمل الناقدة على أن تضمن جل المباحث بالآراء النظرية المختلفة، وتقوم بانتقاء النصوص التي تستجيب للهاجس النظري وتقدمها كدليل على صحة الطرح النظري، وهو ما أفقد البحث في نظرنا طابعه التكاملي الشامل، وحصلنا على مجموعة من الأفكار المجزأة المتعلقة بالنماذج المقترحة، حيث إننا تعرفنا على تقنية البحث في الزمان الروائي والمكان الروائي والمنظور الروائي. لكننا لم نصل إلى تشكيل انطباع نهائي شامل ومتكامل بين مختلف المكونات.

غير أن الملاحظات السابقة تبقى في مستوى ثانوي إذا وضعنا بحث سيزا قاسم في سياقه التاريخي، حيث يعد من بين أولى المحاولات المبكرة والجادة في النقد الروائي العربي، التي سعت إلى طرح بدائل منهجية تقف في وجه الأشكال النقدية الذاتية والتاريخية والإيديولوجية،

---

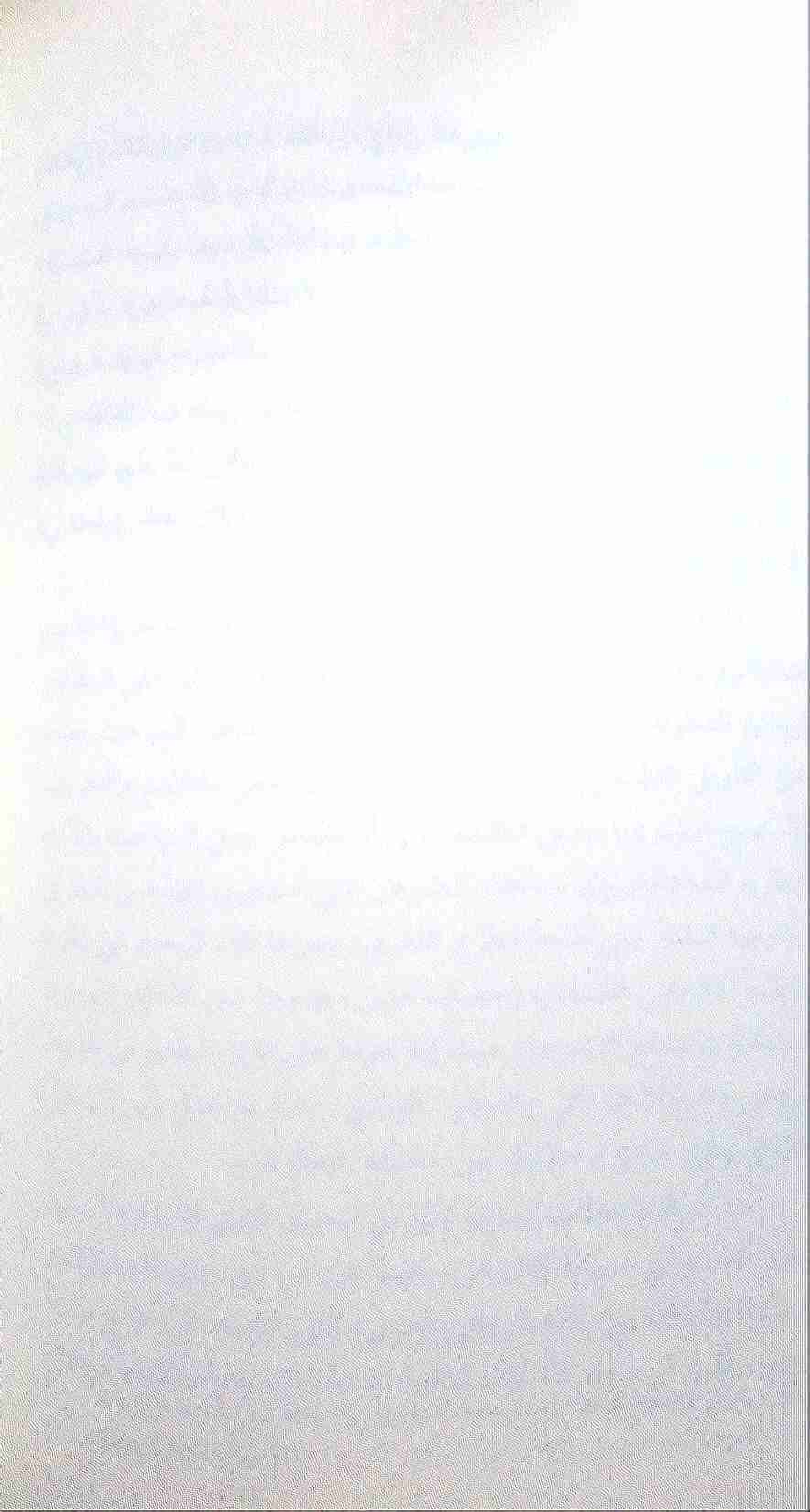
(1) المرجع السابق، ص 162.

وتعطي إمكانيات جديدة للنقد الروائي العربي لمقاربة النصوص السردية. وهو ما يمكن أن نتحقق منه فعلا من خلال قراءتنا للكتابات النقدية اللاحقة حيث نجد أن أغلب نقاد الرواية قد استفادوا من كتاب "بناء الرواية"، وبخاصة أولئك النقاد الذين يعتمدون على الوساطة المنهجية في دراستهم، حيث يتم تلقي المناهج النقدية عبر وسيط موثوق به.

فالكتاب على الرغم من تميزه بكثافة المفاهيم والنماذج البنائية النظرية يعد "من التجارب التطبيقية المبكرة والناجحة للمنهج البنائي في تحليل النص الروائي العربي"(1).

---

(1) عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، القاهرة 1991، ص 77.



II التلقي المنهجي والتعليمية التنظيرية

يمنى العيد تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي

في سياق التقديم والتعريف بالنظرية البنيوية في ميدان السرد قدمت الباحثة يمنى العيد ضمن مسارها النقدي الذي ميزته ثلاثة إصدارات أساسية هي "الراوي الموقع الشكل" (1986) وكتاب "في معرفة النص" (1983)، وكتابها "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" الصادر عام 1988. ولعلها المرة الأولى التي يحمل كتاب نقدي عربي هذا العنوان صراحة ويلتزم بالتنظير للسرد الروائي"[1].

وإذا كانت القراءة النقدية للخطاب النقدي لا تخلو من صعوبة تتعلق أساسا بتسويغ الأحكام، وباختيار نوع القراءة وغايتها وطبيعة محاورتها للنص النقدي، فإن إصدار الأحكام النهائية له أيضا محاذيره وقوانينه، التي تجعل من خطاب النقد مجالا معرفيا يتطلب التحكم في مجموعة من الآليات الإجرائية الكامنة في جوهر الإبداع ونقده. وقد كان اختيارنا لكتاب "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي"، مؤسسا على حقيقة جوهرية تتمثل في أن هذا الكتاب يشكل مرحلة نضج مفترضة لمسار نقدي بدأته الناقدة منذ بداية الثمانينات.

ولذا فإن مرحلة البداية النقدية تعد بعيدة نسبيا، كما أن اكتساب الخبرة المنهجية والوضوح في استيعاب التصورات والمفاهيم والأجهزة

---

(1) عبد الله أبوهيف: النقد الأدبي العربي الجديد، ص 364.

المصطلحية واعتماداتها الإجرائية، تصبح أمرا مؤكدا على الأقل في مستوى التأقلم مع الاستعمال الناتج عن التداول والتفاعل المتواصل مع مجمل مكونات المنهج.

كما أن من بين مسوغات اختيار الكتاب هو خصوصيته المتميزة بالطابع التعليمي التلقيني للمنهج البنيوي في مجال دراسة السرد. ويظهر هذا المفهوم بجلاء إذا تابعنا نوايا الناقدة **يمنى العيد** حين تشير إلى أن تطبيقات المنهج البنيوي المعتمد لا تلتزم بنص سردي واحد، بل تمثل القضايا المنهجية عبر الانتقال بين النصوص المتعددة، وبالتالي فإن الغاية المتوخاة من الباحثة هي في أساسها ذات بعد تعليمي. حيث يتم انتقاء النماذج التي تستجيب للإجراء النقدي بصورة أمثل، دون تتبع البناء النصي بأكمله أو متابعة البحث في مجمل مكوناته. وهذا الإجراء في رأينا بجانب حقيقة الدرس البنيوي في مقاربة النص الأدبي الذي يرى فيه بنية واحدة تتقاطع عبر أنساق ناظمة متكاملة.

ويتضح إصرار الناقدة على طرحها التجزيئي حين تقول: "نحن في كلامنا عن بنية العمل السردي الروائي.. نفضل أن لا نقتصر البحث على عمل سردي روائي أو قصصي واحد نتخذه مثلا لإيضاح مختلف نقاط البحث، ونرى أن نعدد الأمثلة ونتناول الواحد وفق ما نراه مناسبا لإيضاح كل نقطة من النقاط المذكورة، فغايتنا ليست دراسة العمل السردي الروائي، غايتنا تقديم خطوات منهجية لدراسة عمل سردي روائي. لذا فما نختاره من أعمال سردية سيكون في خدمة الدراسة المنهجية"[1].

إن القول السابق يشير بوضوح إلى طبيعة الممارسة النقدية المتبعة من طرف الناقدة، وهي وإن كانت لا تلتزم بمفردات شعرية السرد وانسجام وتتالي مكوناتها من حيث تفاعل البنية، فإنها بالمقابل تعمل

---

(1) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط، بيروت 1999، ص 32.

على شرح هذه المكونات وتقديمها بصورة تلقينية، لمتلقي يفترض أنه ليس على اطلاع كاف بنظرية السرد.

وانسجاما مع التوجه العام للدراسة، فإن الناقدة بنت بحثها أساسا على مقترحات تزيفتان تودوروف التي قدمها في مقالته التي تحمل عنوان "مقولات السرد الأدبي" les catégories littéraires[1]، ونسخت مراحل الدراسة لتتطابق مع الفصول الأساسية لكتابها، الذي توزعت الفصول المحورية فيه كما يأتي:

ف2 - العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية.

ف3- العمل السردي الروائي من حيث هو قول.

ف4- زاوية الرؤية والموقع.

ف5- مثال تحليلي لرواية "أرابيسك".

وإذا كان ما قدمته الناقدة يمنى العيد يندرج في مجال الخطاب النقدي التعليمي، فإن الصيغة التي تم بها تقديم هذا الخطاب تتصف بجملة من الارتهانات الذاتية، التي حملته أحيانا على الابتعاد عن التأسيس من المصادر أو الإشارة إليها صراحة، وهو ما يفسر الالتزام بنسق بسيط من المشروع النظري الكبير الذي تم تطويره من طرف تودوروف في "شعرية النثر" أو "في النحو السردي". وتم الاكتفاء فيما نعتقد بالأطروحات المنهجية الأولى التي ضمتها مقالة "مقولات السرد الأدبي" المذكورة آنفا.

ففي الفصل المتعلق بدراسة القصة بوصفها حكاية يتم التطرق إلى الأهمية التي يتخذها سياق طريقة تقديم الأحداث، والآلية التي يتم من خلالها إدراك الحكاية. فالأحداث لا تمتلك قيمتها في ذاتها بل عبر الطريقة التي تقدم من خلالها، والكيفية التي تتم بها روايتها، وبذلك لا

---

(1) T. Todorov: Les catégories du récit littéraire, in communication, No. 8, 1966, p. 131.

تعود مجموعة الأحداث التي وقعت هي الأهم في العمل السردي بل كيفية الرواية: كيف يروي الراوي الحكاية[1].

وهذه الحقيقة يحددها تودوروف حين يقرر بأن الحكاية هي بنية مجردة تتضمن مجموعة من الإجراءات التي يفرضها طابع الأحداث المكونة لها. غير أن جوهر الحكاية لا يتم عبر تجميع تتابعي للوقائع بصورة تبسيطية، بل من خلال نسق العلاقات القائمة بين الأحداث. فمجرد جمع الإحداث لا يؤدي إلى تشكيل حكاية، إنما العلاقة الاتفاقية بين مجمل الوقائع هي التي تؤلف ذلك[2].

وقد التزمت الناقدة منهجية تودوروف من حيث تقسيمه إلى العناصر المكونة لدراسة "القصة بكونها حكاية"، حيث تناولت منطق ترابط الأفعال المكونة للنص السردي، بوصفه المستوى الأول الذي يتيح إمكانية ضبط العلاقة الماثلة في مسار الحالة والتحول السرديين. وهذا المنطق الفعلي يتميز بالسببية، وبالإطلاق، حيث إنه لا يتم النظر للأفعال من حيث طبيعتها ومكوناتها، بل عبر دورها الوظيفي داخل السياق السردي؛ "أي إن الأفعال تترابط في ما بينها بعلاقات وظيفية، تشكل هذه العلاقات قواعد مشتركة بين النصوص الحكائية تحدد لها نمطا بنيويا يكاد يكون واحدا"[3]. وهذه العلاقة الوظيفية البنائية محكومة وفق منطق يضمن سيرورة الحكاية عبر انتقال الوضعيات والحالات، من حالة أولية إلى تحول قد يكون مفردا أو متعددا ليصل في الأخير إلى الوضع النهائي.

وقد شرحت يمنى العيد هذا المسار عبر تصورها الخاص، الذي

---

(1) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 30.

(2) T. Todorov: Les catégories du Récit Littéraire, communication, No. 8, 1966, p. 133.

(3) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 33.

بينت من خلاله أن الحكايات تبدأ عادة بخروج الشخصية نحو غاية معينة، وهذا الخروج يعد بمثابة الحلقة الأولى في المسار السردي. ويكون متبوعا بتعرض الشخصية وصعوبات واعتراضات تعيق سيرها نحو الهدف المرسوم. وهذا المستوى الذي تمثله جملة المعطيات يشكل الحلقة الثانية في المسار الذي يمكن أن نسميه الحلقة الوسطى أو العقدة، وهو مستوى تتناسل فيه المواجهات والصراعات التي على البطل تجاوزها. أما المرحلة الأخيرة فهي بمثابة الوصول إلى حل إيجابي لصالح الشخصية الرئيسية وبذلك ينتهي السرد[1].

وتقدم الناقدة نموذجا تطبيقيا لدراسة منطق ترابط الأفعال في السرد، من خلال تحليلها لحكاية "الجرجوف" المأخوذة من كتاب "حكايات وأساطير يمنية"[2]. وتقوم بتقسيم الحكاية إلى أربعة مقاطع تتضمن في بنيتها المسار الأولي لمنطق تطور الأفعال، من الحالة إلى التحول والوضع النهائي، حيث تبدأ بخروج مجموعة الفتيات للقطاف، ثم تتأزم الوضعية بوقوع الفتاة في قبضة "الجرجوف"، وتأتي المرحلة النهائية بقتل الجرجوف وعودة الفتاة صحبة أخيها إلى البيت[3].

ومنطق التحليل الذي اعتمدته الناقدة، يستند إلى مفهوم الحلقة السردية، الذي طرحه كلود بريمون في مقاله "منطق الممكنات السردية"[4]. غير أننا لا نعثر على أي أثر للإحالة إلى مفهوم بريمون لدى الناقدة، ولا إلى التقسيمات التي اعتمدها لتحديد مفهوم الحلقة السردية حين قسمها إلى نمطين أساسيين يتم وفقهما تطوير الحركة الفعلية للسرد؛ هما مسار

---

(1) المرجع نفسه، ص 34.

(2) علي محمد عبدو: حكايات وأساطير يمنية، دار العودة - بيروت، دار الكلمة - صنعاء، 1978، ص 11-21.

(3) يمنى العيد: تقنيات السرد، ص 43-45.

(4) Claude Bremond: Logique du possible narrative, Communication, No. 8, p. 68.

التحسين Amélioration، ومسار التهديم Dégradation[1].

كما أننا لا نجد إشارة إلى تودوروف الذي استعار مفهوم بريمون وأطلق عليه مصطلح النموذج الثلاثي le modale triadique، هذا النموذج القائم أساسا على ثلاث وحدات حدثية فعلية هي: الفعل، الاختلال والتوازن، وتتشكل هذه الوحدات من مجموعة متنوعة من السرود الصغرى الجزئية Micro-récit[2].

ونجد بمقابل ذلك إشارة عامة مجملة لمختلف منظري السرد من أمثال بروب وغريماس وتودوروف وجينت، وتحيلنا الناقدة للاطلاع أكثر بالعودة إلى كتاب وسيط ينقل أفكار وتوجهات المنظرين السابقين[3]. وبقدر ما في هذه الإحالة من توجيه للقارئ، فإنها تعكس الاختزال الكبير للطرح النقدي عندما يغفل المتن الأصلي للمرجع النظري، وتتم الاستعانة بكتب وسيطة دون تدقيق معرفي. وهو ما لا يخدم القيمة المعرفية والإجرائية للطرح النقدي المعتمد.

وهذا المسار الاختزالي وغير المؤسس على حذر منهجي، جعل الناقدة تقع في خطأ ناتج عن سوء ترجمة لمقال تودوروف الذي أشرنا إليه سابقا. فهي تجعل من "الحوافز" جزءا من العلاقات التي تحكم الشخصيات والصلات القائمة بينها، على اعتبار أن "الحوافز" هي أفعال الشخصيات، فتقول: ".. قدم تودوروف لوحة محبطة لكن مختزلة ومبوبة لمجمل الحوافز التي تحكم أفعال الشخصيات في علاقات السرد الروائي... هي الرغبة، التواصل، المشاركة"[4]. غير أنه بالعودة إلى مقال تودوروف نجد أنه يقدم رأيا لـ توماشفسكي يرى فيه أن

---

(1) Ibid., p. 69.

(2) T. Todorov: Les catégories du Récit littéraire, communication, p. 136.

(3) انظر الهامش في الصفحة 50 من كتاب يمنى العيد تقنيات السرد.

(4) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 52.

الحكاية بوصفها نظاما من الحوافز يمكنها الاستغناء عن البطل وخصائصه وملامحه المميزة[1].

ويلاحظ تودوروف أن مقولة توماشفسكي صالحة بالنسبة للحكايات القديمة فقط، أما بالنسبة للأدب الغربي المعاصر فإنها غير ذات أهمية، لأن الشخصية أصبحت عنصرا أساسيا في النصوص الروائية، وتتحدد فاعليتها من خلال علاقاتها بالشخصيات الأخرى. وعلى الرغم من تعدد وتنوع وتفرع هذه العلاقات، يرى تودوروف أنه بالإمكان اختزالها في ثلاث علاقات أساسية أو مسندات قاعدية Prédicats de Base هي الرغبة، التواصل والمشاركة. وهذه الملاحظات تجعلنا نقر أن الناقدة لم تحكم بصورة كافية في صياغة المصطلح وتحديد أبعاده ومراميه بالشكل الذي ورد فيه في الأصل. وقد أدى هذا القصور إلى إحداث تشويه كلي للمنهج المعتمد، اعتبارا من أن كل اختلال يشوب المستوى النظري سيحدث اختلالات كبيرة في مستوى الإجراء النقدي التطبيقي.

كما أن نزعة الاختصار والاختزال طالت أيضا منظومة العلاقات التي اقترحها الناقد أ. ج. غريماس ضمن ما أسماه النموذج العاملي le schéma actantiel الذي يقسم بموجبه الأفعال في النص السردي إلى ست مجموعات، تشتغل في شكل حزمة من الأفعال تؤدي نفس الدور الوظيفي أسماها "العوامل" les actants[2]، قائمة على قاعدة التقابل هي: المرسل، المرسل إليه، الذات الموضوع، المساعد المعارض. وترتبط هذه العوامل في سياق ثنائية تتحكم فيها ثلاث علاقات أساسية هي: الرغبة، الصراع والتواصل.

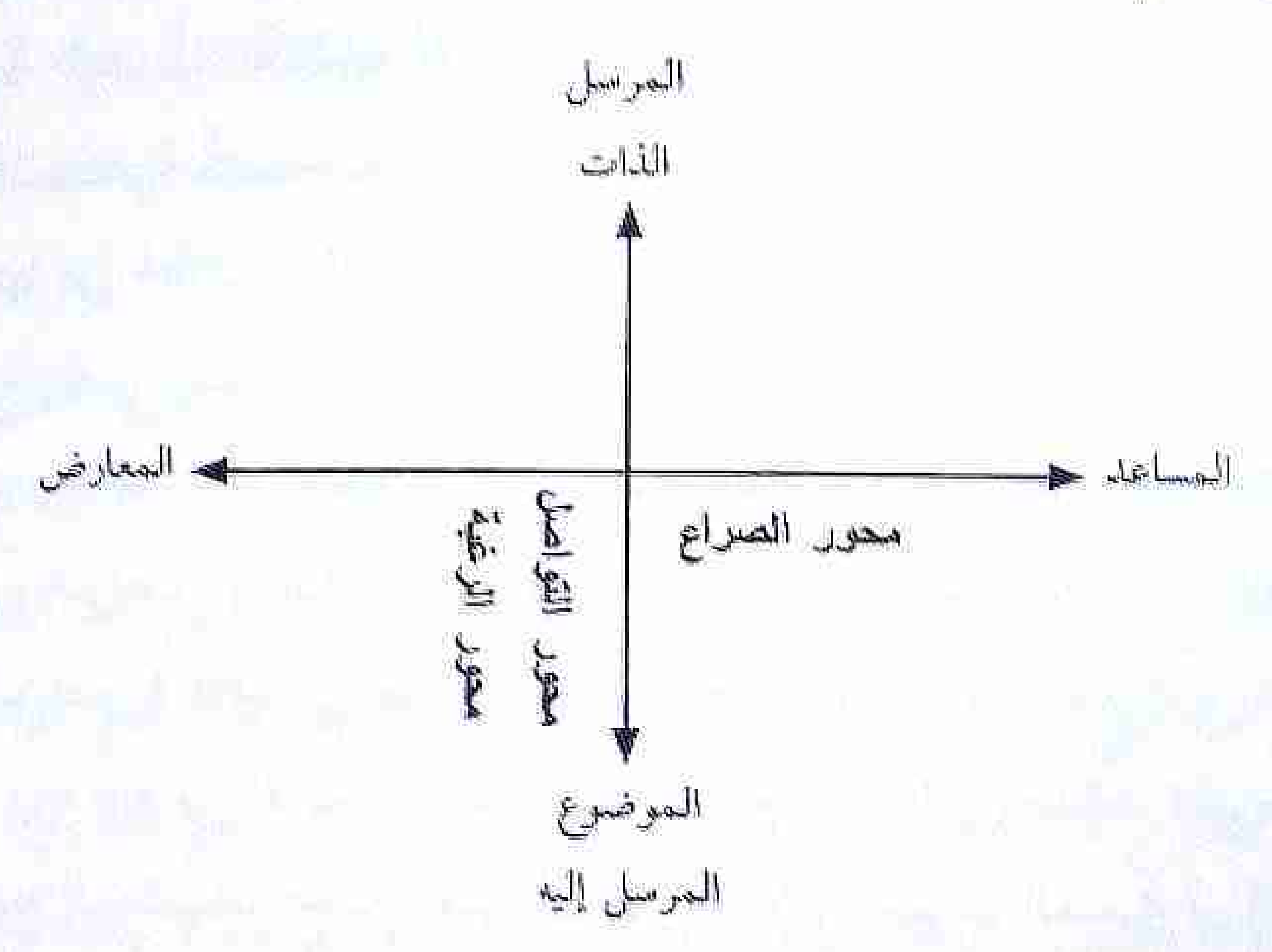
فالعلاقة الأولى والثانية تتقاطعان عبر محورين متقاطعين، يمثل المحور الأول علاقة الرغبة بين الذات والموضوع، أما المحور الثاني

---

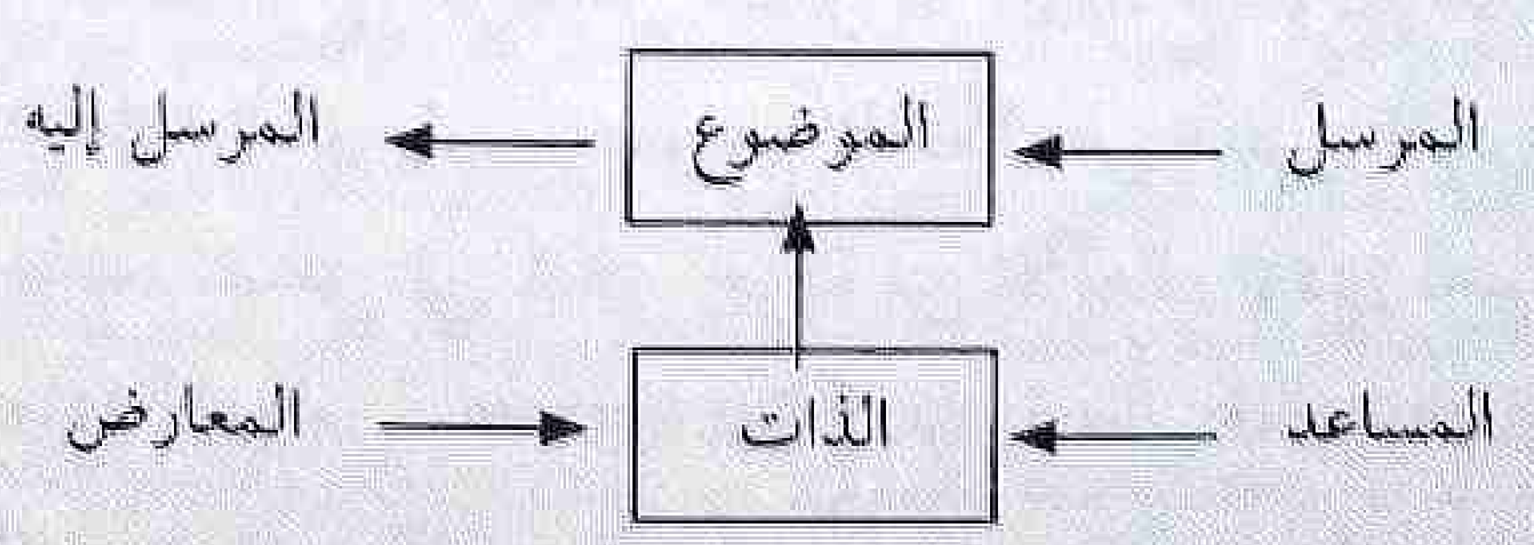
(1) T. Todorov: Communication, No. 8, p. 138.

(2) A.J. Greimas sémantique structural, Larousse 1966, p. 173.

فتمثله علاقة الصراع بين العامل المساعد والعامل المعارض. أما العلاقة الثالثة فهي التواصل وتكون بين المرسل والمرسل إليه، كما يتضح في الشكل التالي:



وقد قدم غريماس الترسيمة النظرية للنموذج العاملي على الشكل الآتي[1]:



أما الناقدة فقد قدمت ترسيمة مغايرة لما نسميه النموذج العاملي بصورة غير دقيقة، ولا تفي بطبيعة الصلات القائمة بين العوامل، وهو ما يجعل الشكل الذي قدمته في كتابها فاقدا للفائدة المعرفية المطلوبة؛ حيث إنها أسقطت الأسهم المعينة لعلاقة العوامل ببعضها، وغيرت موقع كل من العامل الذات والعامل الموضوع وحصّلت كل واحد منها مكان

(1) Ibid., p. 180.

الآخر فقلبت بذلك الأدوار العاملية والعلاقات بخفة عز نظيرها[1].

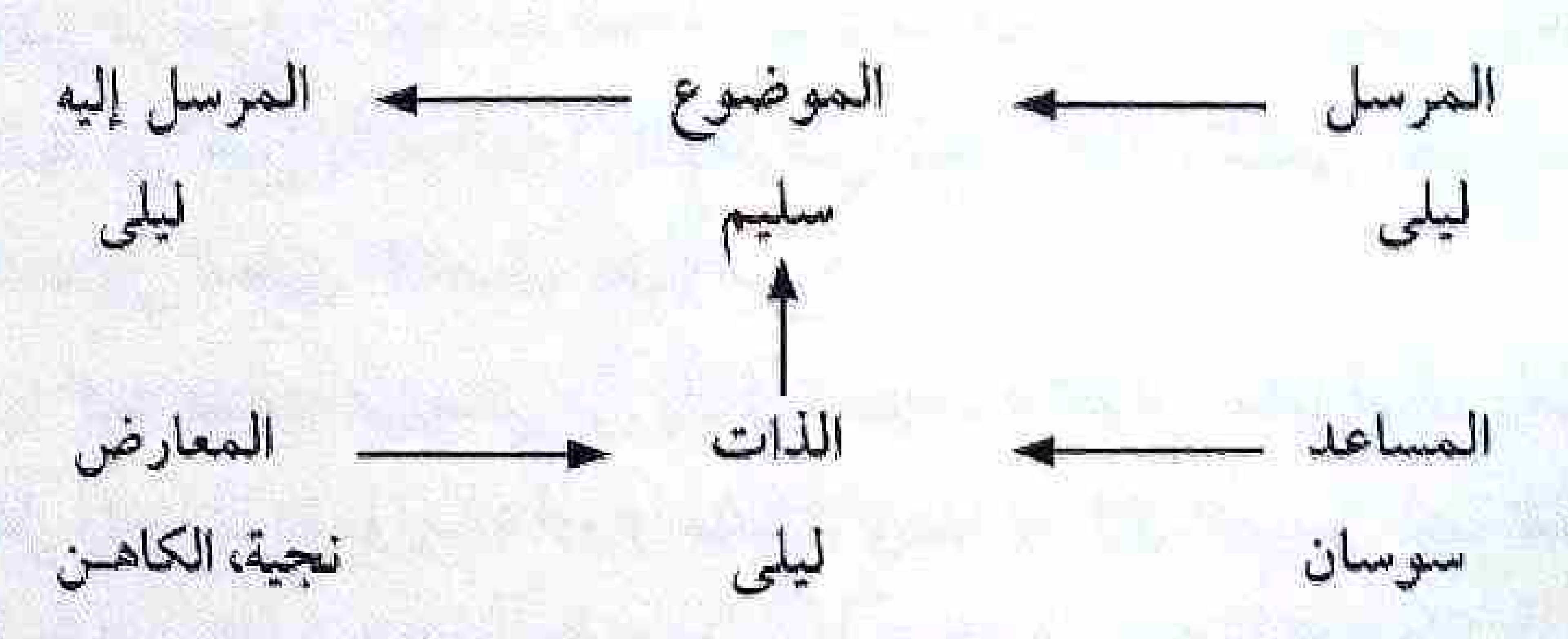
كما أن جوهر العلاقات التي يبنى وفقها النظام العاملي هي في الأساس نسبية من المكونات السردية أو البرامج السردية المماثلة في مستوى السطح، حيث إن المرسل هو الهيئة الأساسية للسرد وهو الذي كلف الذات بالقيام بالفعل بناء على عقد يقام بينهما، وتكون غاية الذات هي الحصول على الموضوع، ويكون المرسل هو المستفيد في النهاية لتحقيق موضوع الرغبة. أما العامل المساعد فيعني الذات لتحقيق موضوع الرغبة، في حين يقوم العامل المعارض بفعل إعانة والسعي لعدم تمكن الذات من تحقيق الاتصال بالموضوع.

كما يضيف غريماس في سياق تحديده للأدوار العاملية، أنه بإمكان فاعل واحد أن يقوم بعدة أدوار عاملية، وهذا إذا كان المرسل قيمة فكرية قائمة في داخل الذات الفاعلة وعند تحققها تعود الفائدة على الذات نفسها، فنجد أن الذات تقوم بثلاثة أدوار عاملية هي المرسل، المرسل إليه والذات في نفس الوقت. وهذا الأمر لم تنتبه له الناقدة يمنى العيد حينما قسمت الأدوار العاملية لقصة "مضجع العروس" على الشكل التالي:

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
ليلى	الزواج	سليم
المساعد	**الفاعل**	**المعارض**
سوسان	الحب	نجية، الكاهن

(1) سامي سويدان: النقد العربي الحديث والنص الأدبي، قضايا وإشكالات ورهانات الفكر العربي المعاصر، عدد 116-117، خريف شتاء 2000-2001، ص 73.

فهذه الترسيمة إذا حاولنا تطبيقها على قصة "مضجع العروس" نجد أنها تخلو من الدقة، والانسجام بناء على طبيعة النموذج العاملي؛ لأن ليلى هي المرسل والذات في نفس الوقت، وتسعى للاتصال بموضوع الرغبة، وهو سليم والمرسل إليه نفسه ليلى لأنها المستفيدة من فعل التواصل، ويبقى العامل المساعد والعامل المعيق قائمين في موقعهما، ولذلك نرى أن الترسيمة تكون على الشكل الآتي:



كما أن فشل ليلى في تحقيق موضوع الرغبة والاتصال بسليم وقتلها لحبيبها ثم الانتحار[1]. إنما يؤكد العلاقة القائمة بين العامل المرسل، والعامل الذات؛ فالمرسل يكلف الذات بالقيام بالفعل للحصول على موضوع الرغبة، غير أن المرسل يحاسب الذات في مستوى الاختبار التمجيدي الذي يقيم من خلاله المرسل أفعال الذات، فإن نجحت في تحقيق العقد المبرم فيكون لها الثواب، وإن فشلت فسينالها العقاب وهو ما تم فعلا في القصة المذكورة آنفا.

وهذه الصلات القائمة بين العوامل تشكل المستوى الأول الذي يمثله النموذج العاملي في حالة الثبات، أما إذا قمنا بدراسة النموذج العاملي في وقته فإنه يتيح جملة من الإجراءات التي تضبط العلاقات الحالية، بين الأدوار العاملية والقائمين بالفعل وعلاقات الحالة والتحول

(1) يمنى العيد: تقنيات السرد، ص 56.

والاتصال والانفصال، ويتم ذلك عبر مضاعفة المشروع السردي[1]، وتحديد الهيئة والاختبار، ودراسة مكيفات الفعل وصلتها بالقدرة والأداء، وعلاقة المصداقية بين الظاهر والباطن. كما أن المستوى الدلالي، الكامن في البنية العميقة للنص السردي، ويتم الكشف عنه عبر تحديد المعاني السياقية والقطب الدلالي، والمربع السيميائي[2].

ويتيح الجهاز النظري والإجرائي لسيمياء السرد، تفكيك النص إلى مجموعة من البرامج السردية الأساسية والجزئية موزعة على المحاور التي أشرنا إليها سابقا، وبالتالي يمكن التحكم بصورة أدق في مختلف مكونات النص السردي ودراستها من منظور العلاقات المتشابكة التي تحكم سيرورة القصة وآفاقها. غير أن ما قدمته الناقدة يمنى العيد بشأن النموذج العاملي بقي في المستوى الشكلي السطحي، ولا يمكن أن يؤدي الوظيفة التعليمية المتوخاة من طرفها، وذلك للقصور الكبير في تحديد الخلفيات الأساسية للمشروع المدروس، واكتفت بالإشارة إلى مكونات النموذج العاملي دون البحث في شبكة العلاقات والخصائص التي تحكمه، والنظام الذي يسيره والوصول إلى جملة النتائج الممكنة التي تنتجها عملية تطبيق النموذج على النص السردي.

II.1 - العمل السردي من حيث هو قول:

في المستوى الثاني من دراسة القصة استندت الباحثة بصورة أساسية إلى التقسيم الذي اقترحه تودوروف حين طرح دراسة مستوى الخطاب في القصة في ثلاثة مباحث هي الزمن Temps، الصيغة Mode،

---

(1) محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص 46.

(2) A.J. Greimas, Langues 1978, p. 5-17. وانظر: sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du language, Hachette, 1993.

والمظهر Aspect[1].

وقد ترجمت الناقدة هذه المباحث وأعطتها صفة المقولات وعرضتها على الشكل التالي:

- مقولة زمن القص.
- مقولة هيئة القص.
- مقولة نمط القص.

وتدعم الناقدة تصورها الذي يتدرج في السياق التعليمي بإحالتنا في الهامش على جيرار جنيت في كتابه figures III الذي ضمنه التصنيفات المذكورة سابقا، حيث تناول بالتفصيل مفاهيم الزمن والصيغة والرؤية، وأعطى مسارا إجرائيا دقيقا يمكن توظيفه بصورة منهجية على كل نص سردي. مشيرا إلى أن التصنيف الذي يقترحه في دراسة المستوى الخطابي للنص السردي بأنه قد اقتبسه من **تودوروف**[2].

وإذا بدأنا بحثنا في مقولة زمن القص فإننا نلاحظ الطابع التعميمي في دراسة مكوناتها، والتي قسمتها الناقدة على غرار **تودوروف** وجنيت إلى الترتيب أو النظام، المدة، والتواتر[3]. غير أن الأسلوب الذي تم من خلاله التطرق للمكونات الثلاثة السابقة جاء بصيغة شارحة تبسيطية غايتها الأساسية توضيح المفاهيم قبل ممارسة الإجراء التطبيقي.

فبالنسبة للترتيب تقسمه الناقدة إلى ترتيب أول يتعلق بمستوى الأحداث والوقائع، وترتيب ثاني يكون خاضعا لمنظور الراوي ولطريقته التي أرتاها لتقديم الأحداث، لتخلص إلى أن الشكل الأول يمثل مستوى الوقائع (القصة) والمستوى الثاني يكون مستوى الخطاب. وفي حقيقة تقديرنا لهذا العرض، نجد أن أسلوب الاختصار والاقتضاب قد ميز

---

(1) TZVETAN todorov: Les catégories du récit littéraire, p. 145-149.

(2) Gerard Genette: Figure III, p. 74.

(3) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 73.

الإشارة إلى مفهوم الترتيب كما لاحظناه عند **تودوروف وجنيت**، ويتضح هذا الأمر بصورة أكبر حين تلخص الناقدة المكونات المنهجية والإجرائية لمقولة الترتيب، وهي كما نعرف تمتد من السوابق إلى اللواحق، بتفرعاتها الداخلية والخارجية وتتضمن التذكارات والذكريات، والوظائف المتعددة والمختلفة لكل إجراء ترتيبي زمني، كما تتضمن أساليب التتالي والتعاقب والتضمين. إلا أن **يمنى العيد** لم تتناول كل التقسيمات والتفريعات المقترحة، واكتفت بتقديم عرض لا يستجيب برأينا للأسس المفهومية للإجراء المنهجي، كما أورده **تودوروف وجنيت**. واكتفت بالإشارة إلى أن الراوي يكسر زمن القصة ويخلخل مسار الأحداث عبر انتقاله بين الماضي والحاضر، وأهملت كلية كل إشارة إلى الزمن المستقبل أو الاستشراف كقيمة زمنية تنبؤية.

تقول: "إن الراوي يكسر زمن قصته، أو يكسر حاضر هذا القص ليفتحه على زمن ماض له، وقد يكرر الراوي (أو المؤلف الضمني) هذه اللعبة، فيكسر زمن قصه أكثر من مرة، ويفتحه على ماض قريب حيناً، وعلى ماض بعيد حيناً آخر... وقد يتفنن في هذه اللعبة فيداخل بين عدة أزمنة ليخلق فضاء لعالم قصه وليحقق غايات فنية أخرى (منها التشويق والتماسك، والإيهام بالحقيقي)"[1].

إن النبرة الأسلوبية الإنسانية لهذا الخطاب النقدي تفتقد إلى التحديد والوضوح والمنهجية المتماسكة لتحديد المفهوم. وتوحي بحسب رأينا إلى نزعة تلخيصية مجملة لا تسعى للوقوف عند حدود التفاصيل، وتدقيق أبعاد المصطلح النقدي؛ بل تعمل على تقديم تصور خاص عن المصطلح وأبعاده المفهومية، من منظور القراءة الخاصة للناقدة. ونتبين ذلك بوضوح حين تنتقل الناقدة إلى مستوى التطبيق، حيث نكتشف أن فهمها لمقولة الترتيب إنما هو فهم أولي أو أنها أرادت

---

(1) المرجع السابق، ص 75.

الوفاء لنزعتها التعليمية، فجاء التطبيق بطريقة مدرسية خالية من أي عمق تحليلي.

لقد اختارت يمنى العيد نموذجا تطبيقيا هو قصة "أوديب" لكن ليس في نصها الأصلي، بل عمدت إلى تلخيصه ثم عمدت إلى ترتيب أحداث هذا الملخص في مرحلة أولى ترتيبا تتابعيا تاريخيا ضمن عشر مقاطع وقائعية: أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، ي. لتقول إن هذا الترتيب هو مستوى الوقائع (القصة). أما مستوى القول (الخطاب) فكان بصورة أخرى قام الراوي بإعادة ترتيبها فكانت كما يلي: ح، د، ه، و، ج، ب، أ، ز، ط، ي[1]. ونحن إذ نلاحظ أن التعليق اللاحق لهذا النموذج لم يقدم تحليلا معمقا لعلاقة الترتيب في كل ممكناتها، نقول بأن الانتقاء المنهجي والإجمال الإجرائي الذي يسعى لغاية تعليمية لم يستجب لروح المنهج وإبواليات الإجرائية على الوجه الأتم.

وإذا انتقلنا إلى المبحث الثاني في دراسة الزمن في الرواية وهو المدة Durée والذي حدده جيرار جنيت في العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن السرد، حيث تمكننا دراسة المدة من معرفة المستوى الأسلوبي لإدراك علاقة الأحداث بالوصف أو العرض، انطلاقا من توجيه الراوي لمسار السرد. في هذا المبحث نجد أن الناقدة يمنى العيد تعطيه تعريفا خاصا حيث تربطه بدراسة العلاقة بين مدة الوقائع وطول النص، وهذا التصور هو في الحقيقة الأمر يعكس بصورة مباشرة ما قدم جينيت في كتاب Figures III، وتعرف يمنى العيد "المدة" بأنها سرعة القص "وتتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع، أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته"[2].

واستنادا لهذا التصور فإنها تتحدث عن حركات الاستغراق الزمني

---

(1) المرجع نفسه، ص 80.

(2) Figures 3, p. 123.

الأربعة المعروفة بأسلوب تعليمي مدرسي، غايته إبلاغ المتلقي بمفهوم الاستغراق الزمني. واعتمدت في استخراج النماذج التطبيقية على قصة "الأجنحة المتكسرة" لـجبران خليل جبران، حيث مارست مقاربة انتقالية مدرسية غايتها الأساسية هي توضيح النموذج الإجرائي المطروح. غير أننا نجد أن الأمثلة المقدمة مجتازة عن سياقها ولا يمكن أن تعمق المعرفة المنهجية لدى المتلقي حتى يكون بمقدوره ممارسة الإجراء النقدي لاحقا.

فبالنسبة للحركة الزمنية الأولى التي تسميها القفز Ellipse تقدم المثال الآتي: "وذهب الربيع وتلاه الصيف وجاء الخريف ومحبتي لسلمى تتدرج من شغف فتى في صباح العمر بامرأة حسناء...". وتعلق عليه قائلة: "نلاحظ مرور تسعة أشهر على مستوى الوقائع، وتكاد هذه المدة أن تعادل الصفر على مستوى القول"[1]. أما بالنسبة للحركة الزمنية الثانية التي تسميها الاستراحة Pause فإنها تقدم مثالا مجتزأ من قصة "الأجنحة المتكسرة".

ونفس الشيء يحدث مع الحركة الزمنية الرابعة "الإيجاز" sommaire، المأخوذ من قصة "خليل الكافر" لـجبران خليل جبران أيضا.

وإذا كانت هذه النماذج المقدمة منتقاة من نفس المجموعة القصصية، ومن مقاطع مختلفة منها بدليل تباعد الصفحات (المثال الأول ص 210، المثال الثاني ص 221، المثال الثالث ص 122)؛ فإننا لا نعثر على أي مثال مقدم بالنسبة للحركة الزمنية التي تسميها المشهد SCENE. واكتفت بتعريفها بأنها تخص الحوار "حيث تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع، الطول الذي تستغرقه على مستوى القول"[2].

(1) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 82.
(2) المرجع السابق، ص 83.

إن المنهجية المعتمدة في تقديم مكونات النقد البنيوي لدراسة الزمن السردي كما لاحظنا، تميزت بالاختزال في المفاهيم. فعلى الرغم من استيعاب الناقدة السليم للأبعاد والخصوصيات التي تنطوي عليها التقسيمات المنهجية، إلا أنها بحكم منطلقاتها المنهجية لا يمكن أن تؤسس لرؤية متكاملة للخطاب النقدي في إدراك الخصائص البنيوية للنصوص السردية.

وفي مستوى آخر من تعليقنا على ما قدمته الناقدة بشأن الاستغراق الزمني "المدة" نشير إلى أن الناقدة لم تشر في تحديدها للحركات الزمنية إلى جيرار جنيت، ولا إلى الخطاطة الرمزية التي حدد من خلالها العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، أو كما يسميها زمن السرد Temps du Récit ويرمز لها بـ TR، وزمن الحكاية Temps de l'Histoire ويرمز لها بـ TH والتي يقدمها كما يأتي:

Pause:Tr = n.Th = o donc Tr = ∞ >Th

Scene: RT = TH

Sommaire: TR<TH

Ellipses: TR=0, TH = n, donc TR< ∞ TH(1).

فالإحالة إلى الأصول النظرية عنصر أساسي تقتضيه الأمانة العلمية، وتتطلبه حتى النزعة التعليمية المعتمدة من طرف الناقدة، التي نسبت لنفسها الصيغ الرمزية للحركات الزمنية للسرد من خلال الإشارة إلى مصدرها، بمصطلحات جديدة. فهي تطلق مصطلح "قول" على: discours بمعنى الخطاب أو القص، ومصطلح "وقائع" على Histoire بمعنى "الحكاية". وتقدم ذلك بقولها" نشير بالرمز ز/ ق إلى الزمن على مستوى القول وبالرمز ز/ و إلى الزمن على مستوى الوقائع ونكتب المعادلة على النحو التالي:

---

(1) Gérard Genette: Figures 3, seuil 1972, p. 129.

- القفز Ellipse

ز/ق < ∞ ز/و أي أن زمن القص أقصر بما لا نهاية من زمن الوقائع.

- الاستراحة Pause

ز/ق>∞ ز/وأي أن زمن القص أطول بما لا نهاية من زمن الوقائع.

- المشهد Scène

ز/ق = ز/و أي أن زمن القص يساوي زمن الوقائع.

- الإيجاز Sommaire

ز/ق < ز/و أي أن زمن القص أقصر من زمن الوقائع[1].

وحين تنتقل الناقدة إلى العنصر الثالث من الاستغراق الزمني المحدد بالتواتر Fréquence، نجدها تخالف ما قامت به سابقا حيث تصرح بأنها تعتمد على ما قدمه جنيت في كتابه figures III، سواء في تحديد مفهوم التواتر وأنواعه، أومن حيث الأمثلة المقدمة التي أوردتها المترجمة بحسب تصنيفها المعتمد في الأصل. وتضيف إلى ذلك صيغة ترميزية تحدد من خلالها طبيعة العلاقة القائمة من مختلف أنواع التواتر[2].

غير أنها تهمل الحديث عن تصنيف التواتر الذي قسمه جنيت إلى قسمين هما: السرد المفرد Singulatif والسرد التكراري Itératif. ويتفرع كل قسم بدوره إلى تنويعين مختلفين، ولا نجد أي أثر للحديث عن مصطلحي السرد المفرد أو السرد التكراري، ولا إلى مختلف الممكنات التي يتيحها هذا التقسيم، ولا إلى أبعاده وطرق تمثله في مستوى النص

---

(1) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 82-84.

(2) المرجع نفسه، ص 85-86.

السردي، ولا حتى إلى أبعاده الجمالية.

وهذا الإغفال برأينا يعود إلى نزعة الناقدة إلى إجمال الإجراء النقدي، وتبسيطه، رغم أنها تسعى في نهاية مبحث التواتر إلى مناقشة القيمة المنهجية لهذا المبحث، وترى أنه يقترب من مبحث الدراسة الأسلوبية، أكثر من اقترابه من مبحث الزمن حيث تقول: "في ضوء هذا التوضيح الموجز يمكننا أن نفهم السبب الذي حمل بعض النقاد على إدخال نقطة التواتر في الدراسة الأسلوبية، وعدم إدراجها في مقولة الزمن"[1].

II.2- الرؤية السردية

إذا انتقلنا إلى القسم الثاني من دراسة النص السردي لدى يمنى العيد نجد أنها تطلق مصطلح "هيئة القص" على ما يعرف في النقد البنيوي بالرؤية السردية. ويبدو القسم الثاني مهما من حيث الطرح النظري للسؤال المتعلق بالتمييز بين الكاتب والراوي، والوظيفة التي يؤديها الراوي في النص وعلاقته بالشخصيات الروائية المختلفة، وتقرر من خلال إجابتها "أن البحث في مقولة هيئة القص يتجاوز موقفا كان يرى أن القصة التي كتبها الكاتب هي تعبير عنه، أو عن شخصه وبذلك تتحول القصة إلى دراسة عن الكاتب"[2].

فالاهتمام بالراوي هو تجاوز للنظرة الكلاسيكية في مقاربة النصوص السردية، ومتابعة لمسار التطور الذي عرفه الفن الروائي منذ فلوبير إلى سارتر، وجويس، وبروست. وقد اعتمدت الناقدة في عرضها لمفهوم الرؤية السردية على دمج التصور المنهجي لكل من تودوروف، وجينيت، حيث قامت بصياغة جدول يشمل أربع وضعيات للراوي في علاقته بما

---

(1) المرجع السابق، ص 87.

(2) المرجع نفسه، ص 88.

يروى، وهذه الوضعيات تعود في أصلها إلى حالتين أساسيتين:

- الأولى وتخص الراوي المشارك في الأحداث أو الداخلي.

- أما الحالة الثانية فتتعلق بالراوي الذي يراقب الأحداث أو الراوي الخارجي، وقد قدمت **يمنى العيد** تصورها ضمن التقسيم الآتي:

أ - راو يحلل الأحداث من الداخل

1 - بطل يروي قصته (ضمير الـ أنا) حاضر

2 - راو يعرف كل شيء (كلي المعرفة) غير حاضر

ب -راو يراقب الأحداث من الخارج

1 - شاهد حاضر

2 - راو لا يحلّل، ينقل بواسطة غير حاضر[1]

وفي مسعى تعليمي ينسجم مع منطلقها المنهجي تقدم الناقدة التقسيم السابق كما يلي: "في ما يلي نقدم لوحة شاملة تلخص أنواع الرواة، ثم نعود ونقدم بواسطة الأمثلة التوضيحية شرحا لكل نوع من هذه الأنواع لذا ننصح القارئ، بأن يعود ثانية إلى هذه اللوحة بعد قراءته الشرح لأنها إذ ذاك ستبدو أكثر وضوحا وأسهل فهما"[2].

ونحن إذا تأملنا التقسيم الذي تقترحه الناقدة نجد أنه هو نفس التقسيم الذي طرحه جينيت في مبحث الصوت السردي، حيث يشير إلى المتكلم في القصة ليس من منظور الرؤية أو المسافة التي تفصله عن الأحداث والشخصيات، بل من خلال وضعه كسارد داخل القصة أو خارجها وكذلك طبيعة مستواه السردي. فالسارد الذي يكون داخل القصة إما أن يكون غيري القصة، أي إنه يروي قصة هو غائب عنها، غير أن وظيفته تكون شعرية، ومثال ذلك **شهرزاد** في قصص

(1) المرجع السابق، ص 91.

(2) المرجع نفسه، ص 89.

"ألف ليلة وليلة". أو أن يكون السارد داخل القصة ويروي قصته الخاصة، فتكون بذلك وظيفته توثيقية ومثال ذلك "عوليس" في إلياذة هوميروس.

أما السارد الخارج عن القصة فيتخذ وضعين؛ إما أن يكون غيري القصة ويقوم بنقلها دون تحليل، وتكون وظيفته التوجيه؛ أو أن يكون مثلي القصة ويكون في هذه الحال ساردا من الدرجة الأولى يقوم بوظيفة الشرح[1]. وقد وقفت الناقدة في تحليل وضعيات القائمين بالسرد وتحديد وضعياتهم، اعتبارا من المسافة القائمة بين الراوي وما يروي، وقدمت لنا أربعة أصناف من الرواة هم:

1 - الراوي بضمير الـ أنا

2 - الراوي كلي المعرفة

3 - الراوي الشاهد

4 - الراوي الذي يروي من الخارج

وإذا كان هذا التصنيف فيه اجتهاد لتكييف وضعية الرواة وفق علاقتهم الداخلية، فإن الناقدة قدمت الأمثلة التوضيحية من نصوص روائية متعددة. حيث قدمت تمثيلا للنموذج الأول بالمقطع الأول من رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" لـ **الطيب صالح**، أما النموذج الثاني فه ومأخوذ من نص "حكايات الاحتلال والمقاومة" لـ **محمد عبده** ص170، أما النموذج الثالث فهو مأخوذ من رواية "تحت شرفة آنجي" لـ **حسن داوود** ص 9، والنموذج الأخير مستل من ثلاثية "مدن الملح" لـ **عبد الرحمان منيف** من رواية "التيه" ص 569[2].

وهذا التعدد في اقتناء النماذج ينسجم مع الانتقائية التي تبنتها الناقدة

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 152.

(2) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 94-104.

في منهجها التعليمي البيداغوجي لتوضيح المفاهيم البنيوية. غير أن هذا الاجتزاء من نصوص متعددة يفقد الإجراء النقدي انسجامه، وقد يسقطه في التبسيطية التي لا تمكن القارئ من تشكيل تصور شامل عن النص الروائي المدروس.

II. 3- مقولة نمط القص الصيغة:

تفيدنا الاجتهادات النظرية البنيوية في مجال السرد، إلى أن هناك صيغتين أساسيتين يمكن أن تكون عليهما النصوص السردية، حيث إن الراوي في علاقته بما يروي، أما أن يقدم الأحداث بطريقة توحي للمتلقي بأنه يعايشها، وهذه الصيغة الأسلوبية تسمى العرض Showing، أو يقوم بسرد الأحداث والأقوال بدلا عن الشخصيات القائمة بها في السرد وتسمى هذه الصيغة السرد Telling.

وهذه القضية التي اعتمدها **أفلاطون** في تقسيم الشعر إلى شكلين هما: المحاكاة والحكي التام، نالت اهتمام نقاد السرد خاصة **تودوروف** الذي فصلها في مبحثه الذي أسماه صيغ السرد Modes du Recit. وأقر بذلك أسلوبين للخطاب السردي هما الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر[1]. واستنادا لهذا الطرح قام **جينيت** باقتراح مفهوم "المسافة" كعنصر ضمن مبحث الصيغة ليميز بين مظهرين للراوي في علاقته بالسرد وهما: سرد الأفعال وسرد الأقوال، حيث إن الفعل السردي يرتكز إلى مظهر أساسي وهو التعامل مع أقوال الشخصيات وخطاباتها، فإن **جينت** يضيف أسلوبا خطابيا ثالثا لتصنيف **تودوروف** هو الأسلوب غير المباشر الحر، الذي ميز الكتابات الروائية الحديثة، ويصبح أمام القارئ ثلاث صيغ خطابية هي:

---

(1) T. Todorov: Les catégories du récit littéraire, p. 150.

الخطاب المسرود (خطاب غير مباشر) Narrativisé

الخطاب المنقول (خطاب مباشر) Rapporté

الخطاب المحول[1] (خطاب غير مباشر حر) Transposé

وقد تناولت يمنى العيد الحديث عن صيغ الخطاب ضمن مقولة نمط القص من خلال طرحها للأسئلة الأساسية المتعلقة بأسلوبية الخطاب الروائي: "كيف يروي الراوي ما يرى.. هل يروي لنا التفاصيل كلها؟.. هل تختصر؟ هل يتعرف؟. وهو إذ يفعل ذلك هل يدع الشخصيات تقول بصوتها مباشرة، أم يروي بصوته عنها أم انه يداخل بين صوتها وصوته. وكيف؟"[2]. هذه الأسئلة هي التي تضبط مجمل صيغ تفاعل خطاب الراوي وخطاب الشخصيات في النص السردي، في مجالاته الأسلوبية الكبرى، وتبقى التلوينات الصيغية الأخرى خاضعة لذكاء المتلقي، وقد أوردت الناقدة ثلاثة أنماط أسلوبية نرى أنها تمثل العلاقة القائمة بين صوت الراوي وأصوات الشخصيات. وهذه الأنماط هي:

1 - نمط أسلوبي يتصف بالمباشرة: وتكون فيه الشخصية تتكلم بصوتها بصورة مباشرة.

2 - نمط أسلوبي يتصف باللامباشرة: وفيه يتم نقل كلام الشخصيات من طرف الراوين بأسلوبه الخاص.

3 - نمط أسلوبي لا مباشر حر: وهو نمط يداخل بين صوت الراوي وصوت الشخصية فيبدو الكلام ملتبسا[3].

وإذا كان ما قدمته الناقدة بشأن صيغ الخطاب مأخوذ في أساسه من النقد البنيوي كما أشرنا سابقا، فإنها تخالف هذه المرة طريقتها المألوفة

---

(1) Gérard Genette: Discours du récit, p. 193.

(2) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 105.

(3) المرجع نفسه، ص 108.

في تقديم النماذج، حيث نجد أنها لم تعد لأي نص روائي للتمثيل لنماذج صيغ الخطاب، واكتفت بوضع جملة بمثابة نموذج لأسلوب الخطاب المباشر، ثم قامت بتحريرها وقلبها عبر الأشكال الثلاثة، وبذلك تكون قد تخلصت من التزامها في قراءة النصوص الروائية، وحولت الدرس النقدي إلى مجرد أمثلة قريبة في صياغتها من تعليمية القواعد النحوية المبسطة.

وربما يعود ذلك لقناعتها بان البحث في صيغ الخطاب ليس من اهتمامات الدرس السردي أو لاضطراب في استقبال الأساس المنهجي لمكونات هذا الدرس. ودليلنا في ذلك أن الناقدة تتخذ موقفين متناقضين وتصدر حكمين نقديين متعارضين في نفس الصفحة من الكتاب؛ فهي تصرح بان مقولة نمط القص التي تعني أساسا مسالة الأسلوب لا تبدو في نظرها مفصولة عن هيئة القص، فالمقولتان تتقاطعان في المسافة التي تنهض بين الراوي وما يروي. "أي أن كيف يروي الراوي ما يروي، ليست مستقلة تماما عن كيف يروي الراوي ما يرى ويسمع"[1]. وهو ما يعني أن صيغة الخطاب وأسلوبيته لا يمكن فصلها عن موقع الراوي والمسافة التي تنهض بينه وبين ما يرويه وينقله من كلام الشخصيات.

وهذه الحقيقة الماثلة في جوهر الإجراء البنيوي في مقاربة النص السردي تتراجع عنها الناقدة، وتعدها غير أساسية بدعوى أنها من اختصاص الدراسة الأسلوبية. تقول: "في ما يلي نكتفي بعرض موجز لهذه الأنماط الأسلوبية لأن التفصيل فيها يشكل موضوعا مستقلا يخص بشكل أساسي الدراسة الأسلوبية وهو ما ليس من شأننا هنا"[2].

إن الإقرار بهذا الحكم المنهجي غير المسوغ نظريا يبين عدم التحكم في ضبط المفاهيم النقدية لدى الناقدة في هذا الشأن، خاصة وهي تحيلنا

---

(1) المرجع السابق، ص 106. وانظر أيضا ص 118.

(2) المرجع نفسه، ص 106.

في الهامش إلى كتاب الماركسية وفلسفة اللغة، الذي شاركت في ترجمته مع محمد البكري والذي يتناول في فصله الحادي عشر "خطاب الغير" والعلاقة الأساسية في خطاب الراوي وخطاب الشخصيات، حيث يؤكد ميخائيل باختين على الأبعاد الجمالية والأسلوبية والدلالية التي تترتب عن تدخل الراوي في نقل كلام الشخصيات وخطابها[1].

4.II - زاوية الرؤية والموقع أو البحث في المصطلح:

في ختام مسار البحث في مكونات الخطاب السردي تنتقل يمنى العيد إلى دراسة زاوية الرؤية والموقع، من منظور اتخذ مسارا للبحث في المصطلح وتنويعاته، والاختلافات القائمة بين كل من هيئة القص وزاوية الرؤية، وبين زاوية الرؤية وزاوية النظر، وأخيرا بين زاوية الرؤية والموقع، ثم علاقة الموقع بالصوت السردي. وسعت في مسار تبرير البحث في جدوى المصطلح الذي تهدف لطرحه بديلا عن المصطلحات الأخرى، إلى التأكيد على أن مصطلح الموقع يتخذ أبعادا تجعل من الراوي لا يتساوى مع باقي مكونات النص السردي، لأنه الصوت الذي يختبئ خلفه الكاتب، وهو المنطلق الواقعي في تثبيت العلاقة بين الأدب والمرجع.

من خلال هذه الإشارة نجد أن الناقدة قد انقلبت على المفاهيم التي قدمتها طوال الكتاب المخصص لدراسة النقد البنيوي للسرد، وتحولت لهجة خطابها إلى أحكام قيمية مناقضة لما سبق، وما قدمته عبر مسار البحث، وان كانت لم تتخل عن منهجيتها التلقينية.

---

(1) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 167-183.

III - سعيد يقطين:

الوعي النقدي والتطويع المنهجي

يعد الناقد سعيد يقطين من بين الباحثين العرب الذين أولوا عناية خاصة بالبحث عن صيغ جديدة لقراءة النصوص السردية عموما والروائية على وجه الخصوص، وإذا كانت دراسته الكثيرة[1(*)] قد تناولت موضوعا أساسيا هو الخطاب السردي، فإننا في مجال بحثنا نتناول دراسته للخطاب الروائي، من خلال كتابه تحليل الخطاب الروائي 1989. وتعد دراسته في هذا الكتاب جهدا تنظيريا مكتملا من حيث إحاطته بجوانب الدرس النقدي المتصل بتحليل الخطاب الروائي، وذهب بعض الباحثين إلى اعتبار كتاب تحليل الخطاب الروائي الجهد لتنظيري الأول المكتمل[2] في الساحة النقدية العربية. وذلك يعود أساسا في نظرنا لقيمته المعرفية، وأساسه المنهجي الذي يمتاز بالوضوح والدقة، والوعي الكامل بالإجراء النقدي، كما أن عمل الناقد على توضيح المرجعيات المنهجية المعتمدة، ومقارنتها وانتقاء ما يتناسب وتصوره النقدي، يجعل المتبع لهذا المسار، يصل إلى نتيجة تشير إلى تحكم الناقد في اختياراته ووعيه العام بالممارسة النقدية التي يقارب من خلالها مجمل المدونات الروائية التي اعتمدها في مجال التطبيق. كما يمكننا ملاحظة أن الناقد عمل على ربط التقديم النظري بالممارسة الإجرائية، وهو سلوك نقدي، يدخل

---

(1) (*) أصدر الناقد عدة كتب أهمها: القراءة والتجربة 1985، تحليل الخطاب الروائي 1989، انفتاح النص الروائي 1989، الرواية والتراث السردي 1992، ذخيرة العجائب العربية 1994، قال الراوي 1997، الكلام والخبر 1997.

(2) عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 368.

ضمن سيرورة بيداغوجية تعليمية، بالإضافة إلى قيمة اختباريه لمدى قدرة المنهج المعتمد عل فك إشكالات الخطاب المدروس. ويتناول يقطين في بحثه مستويين يتعلق الأول بتحديد مكونات الخطاب الروائي في مظهره النحوي، المكون من الزمن، والصيغة، والرؤية، أما المستوى الثاني فيعمد فيه إلى دراسة تطبيقية في خمس روايات هي:

الزيني بركات: لجمال الغيطاني.

الوقائع العربية: لإميل حبيبي.

أنت منذ اليوم: لتيسير سبول.

الزمن الموحش: لحيدر حيدر.

عودة الطائر إلى البحر: لحليم بركات.

ويعرض الناقد منذ البداية إلى المنهج الذي يستمد منه فرضيات التحليل النقدي، حيث يوضح منطلقاته بالقول: "نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر"[1] وهذه الإشارة العامة للمنطلقات المنهجية، يؤكدها يقطين عند مباشرة تقسيمات حدود الدراسة السردية، فيؤكد أن التقسيمات التي يعتمدها في دراسته تستند بالأساس إلى التمييز الذي أقامه تودوروف وجينيت بين مستويين اثنين في السرد هما القصة والخطاب وهذا البعد الإجرائي يسميه يقطين "المستوى النحوي"[2]، وبذلك تكون مجالات الدراسة المعتمدة في كتاب تحليل الخطاب الروائي، محكومة بضوابط المنهج البنيوي السردي كما بلورته بشكل واضح وأساسي كتابات النقد الجديد في فرنسا، وإذا اعتبرنا أن الأخذ بالمجددات المنهجية المقترحة

---

(1) سعيد يقطيني: تحليل الخطاب، ص 6.

(2) سعيد يقطيني: تحليل الخطاب، ص 50.

لدراسة الخطاب الروائي قد تم اعتمادها في المقاربة النقدية، سنسعى إلى تتبع المسار الذي قدمه الناقد في مجال البحث في مكونات الخطاب الروائي، وتطبيقاته على النصوص الروائية. لنتبين مدى التمثل للمنهج المعتمد، في مستوى مفاهيمه وإجرائياته. وما هي العناصر الجديدة في قراءة الرواية، وهل أفاد يقطين من خلال مقاربته المنهجية في تقديم معرفة نقدية، أسهمت في بناء خطاب نقدي متجانس ومتماسك. ولبلوغ ذلك نعمل على إتباع البحث وفق الخطوات الآتية:

III. 1 - مفهوم الخطاب الروائي: المرجع والتصور

يقدم سعيد يقطين في مبحث تحليل الخطاب الروائي جملة من التصورات المتعلقة بمفهوم الخطاب، حيث يرى أن الجانب المعرفي للمفهوم مر بمرحلتين قبل أن يتخذ وضعه النهائي لمصطلح متداول، ويمثل المرحلة الأولى الدراسات الكلاسيكية التي كانت توظف مصطلح الأدب في الدراسات النقدية خلال القرن التاسع عشر، ليتطور بعد ذلك المصلح إلى صورة أكثر تحديدا وضبطا مع ظهور المدرسة الشكلانية الروسية التي جاءت بمصطلح "الأدبية" الذي يعني مجال الإبداع الأدبي بأن بحث ما يجهل نصا ما، نصا أدبيا، فموضوع العلم الأدبي كما يرى جاكبسون ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية، والأدبية من هذا المنظور يشترط جملة من الضوابط التركيبية والأسلوبية، التي تسمى دراسة الأدب، من خلال البحث في الخصوصيات النوعية للموضوعات الأدبية. وبعد هذا التحول المفهومي، يرى يقطين أن إسهامات الدرس اللساني كانت حاسمة في إعطاء بعد معرفي إجرائي جديد للحوار النقدي الأدبي، وقد تجلى ذلك من خلال استثمار منجزات مسار الدرس اللساني الذي تجاوز مستوى الجملة إلى درس أوسع وهو "الخطاب". وأول من طرح هذا الاقتراح هو الباحث اللساني زيليغ هارس Z. Harris الذي

عرف الخطاب "بأنه ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون جملة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"(1).

وبهذا التحول في المقاربة اللسانية، انفتح مجال الدراسة على مقربة جديدة، تمنح إمكانية ضبط وتحديد خصائص الأشكال المعرفية المختلفة عبر تعدد الخطابات. ويكون مجال الخطاب الأدبي محورا لمقدمات نظرية حاول من خلالها أصحابها تحديد مكونات هذا الخطاب ابتداء من إميل بنفنيست، مرورا براستيه F. rastier، ومانجينو Maingueneau. ويستخلص يقطين ملاحظتين أساسيتين بشأن مفاهيم الخطاب، حيث يشير إلى أن تعدد دلالات الخطاب خاضعة بالأساس لتعدد اتجاهات ومجالات تحليله، مما أدى إلى تداخل التعريفات أو تقطعها، أو إكمال بعضها البعض وهذه الملاحظة تستدعي بالضرورة الانتباه أثناء التحليل إلى أن أي مجال من المجالات السابقة تندرج الدراسة المقترح. حيث إنه علينا "أن نحدد الاتجاه الذي ننتمي إليه والمجال الذي نشتغل فيه وفق أسئلة ابستمولوجية محددة، نجيب من خلالها عن هذه الأسئلة: لماذا هذا التعريف، ما هي الأدوات والإجراءات المناسبة، إلى مذا ينفي الوصول وكيف؟"(2).

إن هذا الحذر المنهجي، والصرامة في مواجهة القضايا المعرفية، يعكس حسا نقديا متميزا، ووعيا تاما، بضرورة الانطلاق من معطيات واضحة وسليمة في الممارسة النقدية. وقد تجلى ذلك من خلال تناوله لتصورات النقد البنيوي فيما يتعلق بتحليل الخطاب، وما نلاحظه بهذا الشأن هو أن يقطين، انطلق بشكل أساسي من تقسيمات تودوروف للحكي إلى مظهرين هما القصة Histoire والخطاب Discours، وكذلك

---

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 17.

(2) المرجع السابق، ص 26.

يضيف جينيت G. Genette القائم على عنصرين هما "الحكي" Recit والخطاب. واستنادا لمتغيرات البحث في الخطاب السردي، يقترح تصورا خاصا لدراسة وتحليل الخطاب الروائي العربي، ويتم ذلك ضمن مستويين:

المستوى الأول: ويقترح في سياقه اعتماد مقياس الصيغة للتمييز بين الخطابات الحكائية، اعتبارا من التميز الأساسي بين الحكي والسرد، فيصبح "الحكي" عاما، والسرد خاصا، وبالتالي يمكن إدراج أشكال السرد العربي ضمن خطابين سرديين، الخطاب الأول تكون فيه الصيغة المهيمنة هي العرض، وتمثله المسرحية، أما الخطاب الثاني فهو خطاب سردي يعتمد صيغة الحكي، وتدخل ضمنه الرواية، والحكاية الشعبية، والقصة القصيرة، والسيرة[1].

III. 2 - الزمن في الخطاب الروائي:

إذا كانت المنطلقات التي اعتمدها سعيد يقطين في تحديده لمفهوم الخطاب، تقوم أساسا على توضيح مستويات التلقي المنهجي، ومدى ملاءمة ذلك للاختيارات المرسومة سلفا، والهادفة إلى صياغة منظور منهجي يتسم بالمرونة، وبإمكانية ملاءمته للنصوص السردية العربية. فإننا سنعمد من خلال هذا البحث على تتبع الإضافات والمقترحات المنهجية، التي تدخل في سياق كل مبحث من مباحث الخطاب السردي الثلاثة :

III. 2.2 - زمن الخطاب بين التاريخي والروائي:

انطلاقا من مجموعة المقترحات النظرية والإجرائية، المتصلة بدراسة الزمن السردي، سعى يقطين لمقاربة البنية الزمنية في رواية

(1) المرجع السابق، ص 47.

"الزيني بركات"، بحثا عن مكوناته، وخصوصياته. وقد كانت المسائل المنهجية لهذه الدراسة مستفيدة من تنظيرات النقاد حول علاقة الزمن في الحكي، بمظهرين هما زمن القصة، وزمن الخطاب. وفي هذا الصدد نجد أن الناقد أخذ بالتقسيمات التي قدمها تودوروف بشأن زمن الكتابة وزمن القراءة، كما استفاد من ملاحظات جون بويون Jean Pouillon، بشأن الربط بين الزمن ووجهة النظر، وما يترتب عن ذلك من تحريك الزمن، وفق مظهرين هما زمن المبنى الحكائي وزمن السرد. إلا أن الاستفادة الأساسية في رأينا، كانت من تقسيمات جيرار جينيت الشهيرة، التي صاغها لتحديد زمن القصة، والمتمثلة في علاقات الترتيب، وعلاقة المدة، وأخيرا علاقة التواتر.مع مراعاة التفريعات المتعلقة بكل علاقة، بما تشمله من سوابق ولواحق، وديمومة وتلخيص، وتسريع أو إبطاء للسرد[1].

غير أن يقطين حين الانتقال إلى الدراسة التطبيقية، لزمن السرد في رواية الزيني بركات. نجده يعتمد صيغة تركيبية خاصة، تتحدد بكل مجال من مجالات المستوى الزمني في الرواية. فهو ينطلق من تحليل زمن القصة وزمن الخطاب في مستواهما الشمولي، حين يتعلق الأمر بتحديد المكونات الكبرى للنص الروائي عبر هيكلته الزمنية في إطار الحركة التاريخية. ثم ينتقل إلى دراسة تجزيئية للزمن، تقوم على متابعة الوحدات السردية الصغرى في نص الرواية. وهذا الإجراء التطبيقي، يعد بنظرنا تجاوزا للتصورات الجاهزة عن الزمن الروائي، والتي عادة ما نجد أن النقاد يطبقونها في مقارباتهم النقدية، حيث يتم إسقاط النموذج مباشرة على مكونات النص، ويتم ذلك عبر عملية تفكيكية، لا تراعي خصوصيات العمل الروائي وصياغته. وقد اعتمد يقطين في مقاربته لرواية جمال الغيطاني على التقسيم الزمني إلى، محاور يسميها "التمفصلات

(1) المرجع السابق، ص 78.

الزمنية الكبرى" وتتعلق بدراسة راهنية الخطاب أو ما يدعوه، جينيت "الحكي الأول". وهذا وفق تقسيم جديد يراعي توالي الأحداث عبر تحديد السنوات والشهور والفصول[1]. وقد وردت في نص الرواية المدروسة من خلال الإشارات التاريخية المهمة التي تزخر بها، والموزعة على عشر مقاطع سردية تبدأ بالهزيمة، فالاعتقال، ثم الزيني حاكما، ثم تواصل السيرورة عبر وحدتي الحرب والهزيمة، لتنتهي بالزيني محتسبا جديدا. أما التمفصلات الزمنية الصغري، فقيمتها تعيينية ضمن المقطع السردي الواحد. ويتم عبرها تحديد حركة الانتقال في الزمن من الماضي للحاضر فالمستقبل. وبذلك يكون الزمن مكونا متحركا ضمن التاريخ، ومؤسسا للبعد الجمالي في الرواية. وهذه المصطلحية النقدية المعتمدة من يقطين، تنم في رأينا على وعي بخصوصيات النص الروائي العربي.

III.3 - الصيغة والأسلوب الروائي:

إذا كان الزمن بوصفه بعدا تكوينيا في النص السردي فإن الصيغة السردية تمثل العنصر البنائي، المحدد لسيرورة الرؤية في الرواية. وإذا كانت تصورات الرؤية السردية قد تناولها النقاد من منظورات متعددة، فإن الأساس الذي استند إليه يقطين في دراسته للخطابات الروائية العربية، هو تنويعات تودوروف للصيغة في مظهريها، العرض والسرد. كما استفاد بدرجة كبيرة من تقسيمات جينيت المستندة إلى التمييز بين حكي الأقوال، وحكي الأفعال. وتعامل مع المقترحات التي قدمتها الباحثة"ميك بال"، بصدد نموذج جيرار جينيت، والذي تم بموجبه إقامة نمذجة للخطاب الروائي، في مستوى سرد الأقوال والأفعال تنقسم إلى: خطاب مسرود،

(1) المرجع السابق، ص 91.

خطاب معروض، وخطاب بأسلوب غير مباشر[1]. وإذا تأملنا هذا المقترح نجد أنه يستجيب للتنويع الأساسي في الخطاب الروائي. فالنص يقدم الأحداث بأسلوب العرض أو يسردها ويتم الإخبار بها بأسلوب مباشر أو غير مباشر، أو منقول مباشر وغير مباشر، وهذا تبعا لوضعية الراوي السارد والمسافة القائمة بينه وبين ما يروي. وانطلاقا من هذا كله يقدم **سعيد يقطين** مقترحا يتناول تنويعات إجرائية لدراسة الصيغ السردية الممكنة، وهذا اعتمادا على الصيغتين الأساسيتين: السرد والعرض، وتتحدد هذه الصيغ كما يأتي:

- **صيغة الخطاب المسرود**: يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله.

- **صيغة المسرود الذاتي**: وتظهر في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن إلى ذاته، عن أشياء وقعت في الماضي.

- **صيغة الخطاب المعروض**: يتكلم فيها المتكلم مباشرة إلى متلق مباشر.

- **صيغة المعروض غير المباشر**: ويتحدث فيه المتكلم إلى آخر، ولكن تدخلات الراوي تؤطر الخطاب.

- **صيغة المعروض الذاتي**:وهو نظير المسرود الذاتي، حيث يتم الكلام إلى الذات عن أحداث تقع في الحاضر.

صيغة المنقول المباشر:وفيه نجد أنفسنا أمام معروض مباشر، ينقله متكلم غير المتكلم الأصل.

صيغة المنقول غير المباشر: هو كلام ينقله عن المتكلم الأصل ناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل في صيغته الحرفية[2]. وقد اقترح يقطين لهذا الإجراء الذي يعد تطويع المنهج المعتمد في الأصل، اقترح طريقة

(1) نفسه، ص 183.

(2) المرجع السابق، ص 198.

التحكم بصورة أدق في هذه الصيغ، دراستها أفقيا لمعرفة نوع الصيغة المهيمنة، ودراستها عموديا عبر التبدلات والتحويلات الصيغية، ومفهوم الصيغ الصغرى الذي يمكننا من التعرف على طريقة اشتغال النظام الصيغي للخطاب السردي.

III.4 - الرؤية وتحولات البنية السردية:

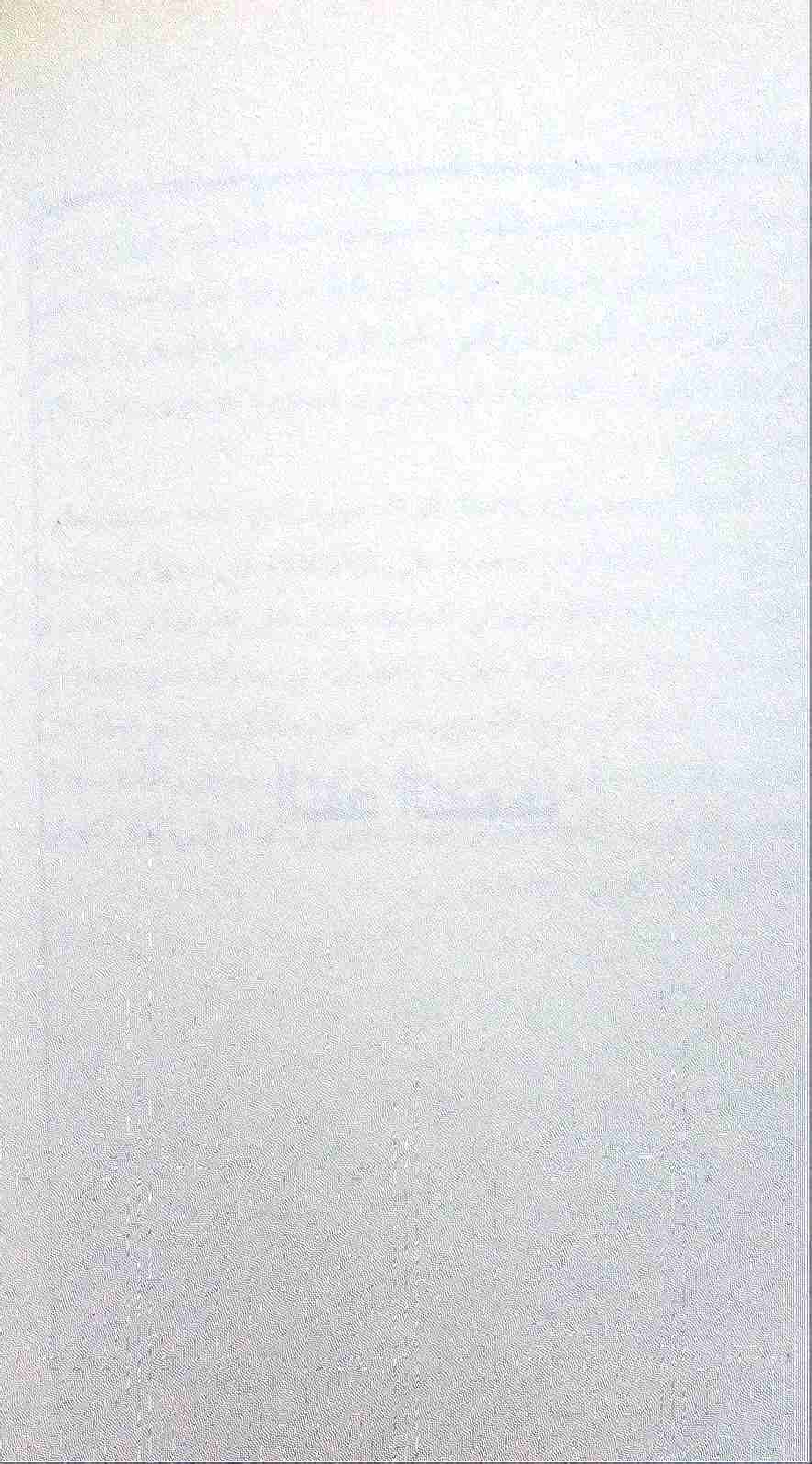
ينطلق سعيد يقطين، في الحديث عن الرؤية السردية من خلال عرضه، لمجمل التصورات والاقتراحات التي سعت للإمساك بمفهوم الرؤية. ويتم هذا عبر تتبع المصطلح الرؤية، ومقابلاته لدى النقاد الجدد في أميركا من أمثال **هنري جيمس** وأتباعه. أو **بيرسي لوبوك**، أو **نورمان فريدمان**، ووصولا إلى تصنيفات **جون بويون** الشهيرة، والتي يميز فيها بين: ثلاث أشكال من الرؤية هي: الرؤية مع، الرؤية من الخلف، والرؤية من الخارج. وتستند هذه المعطيات، إلى الموقع التي يتخذه الراوي من الأحداث والمسافة التي تفصله عنها. ويتطرق الباحث إلى مقترحات أوسبنسكي بشأن المنظور الروائي، الذي يقسمه إلى أربعة مستويات هي: المستوى الإيديولوجي، التعبيري، الزماني - المكاني، المستوى السيكولوجي. ودون أن يهمل مقترحات **جينيت** البديلة لمصطلح الرؤية، وهي مصطلح التبئير، الذي يوزعه وفق ثلاث حالات هي التبئير الصفر، التبئير الداخلي، التبئير الخارجي، وهذه الحالات التي تفترض علاقة السارد وموقعه من الحكاية فإما أن يكون داخليا أو خارجيا.

استنادا على كل هذه المقدمات التي يوضحها الناقد بشكل منهجي ومنتظم مبينا الخصوصيات والفروقات الدقيقة، بين المنطلقات، والإجراءات، يتحول لصياغة المنظور الذي يقارب من خلاله النصوص الروائية التي تمثله مدونة الدراسة. ويقترح لذلك منهجية تتعامل مع الأصول المعرفية للرؤية السردية، في خصائصها العامة، والمؤسسة على

علاقة الراوي بما يروي، وعلاقته بما يرى. فيقيم التحاما بين مستويين منفصلين في الخطاب النقدي السردي هما الصيغة والرؤية. وهذا الاقتراح المنهجي يقسمه إجرائيا إلى:رؤية سردية كبرى تحدد المنطلق التأطيري العام للنص الروائي، أما الرؤية السردية الصغرى، فتختص بملاحقة التلوينات الصيغية، في مستوى السرود الصغرى، التي يتألف منها الحكي.

انطلاقا مما سبق، نلاحظ أن المجهود الذي قدمه سعيد يقطين، يتضح من خلال تركيزنا فقط على الإضافات التي قدمها في مستوى النظرية، كاستلهام للنقد الروائي الجديد، عمل على تطبيقها في المستوى الإجرائي، مما جعله يقرن النظرية بالتطبيق، في سلوك نقدي استند إلى القراءة الواعية للمرجع النقدي، في أصوله الأوربية. ثم العمل على تطويعه في المستوى الإجرائي دون الإخلال بمحاذيره الأساسية، أو بأبعاده الصورية العامة. وهو جهد يبقى في حاجة إلى تمثل أكبر في نقدنا الروائي العربي الجديد.

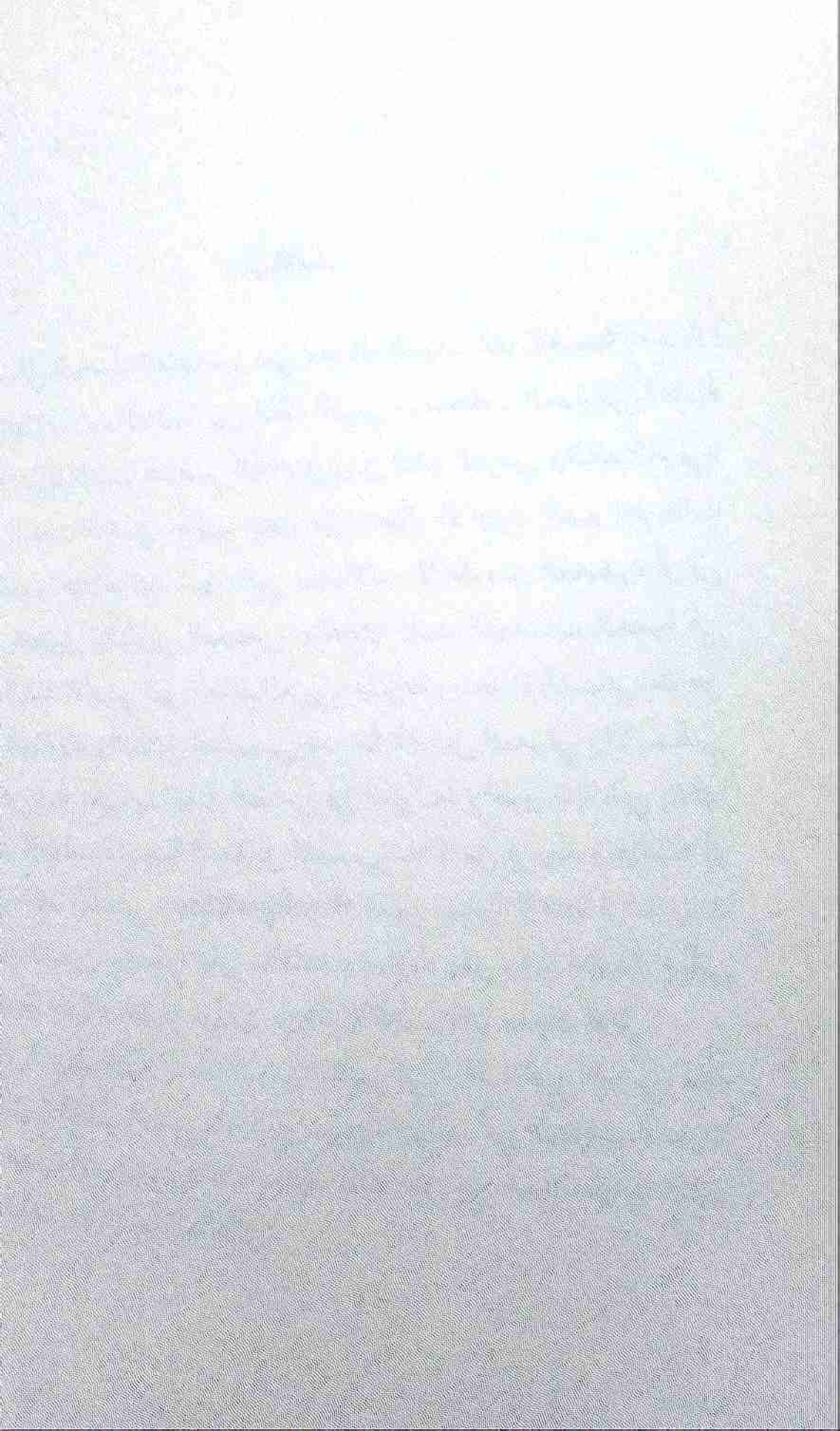
النقد النفسي



تمهيد

يشكل البحث المنهجي في مجال الدراسات النفسية، مسارا حافلا بالتفاعلات القائمة بين النقد العربي، ومختلف المدارس النقدية الأوربية. وإذا كانت عناصر التفاعل بين النقد العربي والنقد الغربي، قد كان للبحث النقدي جانب منها، فإن مجال الاختبار اتسم بتنويعات وفروقات واختلافات، سواء في مجالات الأخذ من المصدر، أو في مستوى التطبيق والتأويل المنهجي. ولذلك كانت الدراسات النفسية في ميدان النقد الأدبي في العالم العربي، متنوعة ومتعددة المستويات من حيث المقاربة والتمثل المنهجي ودرجة التفاعل المعرفي والابستمي مع مكونات خطاب النقد النفسي في أصوله، وأطروحاته التي مثلتها كتابات أقطاب مدرسة التحليل النفسي، بدءا من **فرويد** وتلامذته أو منظري النقد النفسي **Psychocritique** الذين سعوا لإعادة قراءة تراث التحليل النفسي، وعملوا على مناقشته وتجاوزه وفق رؤية جديدة. ويأتي في مقدمة هؤلاء **شارل مورون وجاك لاكان وجان بيلمان نويل.**

وإذا سعينا لتتبع مسار الدرس النفسي في النقد الأدبي العربي، نجد أن مسار الخطاب النفسي قد اتبع سيرورة تتوازى مع منجزات البحوث والدراسات الأوربية، ويمكننا تحديد ذلك عبر تتبع صيغ وآليات التلقي التي يمكننا تحديدها كما يأتي:



I - التنظير

عرف النقد العربي حقل الدراسات النفسية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بظهور دراسة طه حسين عن **أبي العلاء** سنة1914، وكذلك دراسة **العقاد** التي نشرها عن **أبي العلاء** أيضا سنة 1916[1]. ودراسته اللاحقة لـ**ابن الرومي** التي تميزت بجدية أكبر ووضوح في المسعى والأداة، خاصة دراسته لشخصية **أبي نواس** التي أثار فيها بعض الجوانب المتعلقة بشخصية الشاعر الذي رأى فيه **العقاد** أنه كان نرجسيا شاذا.

كما يمكننا أيضا أن ندرج في هذا السياق ما كتبه **محمد النويهي** عن **بشار ابن برد** في كتابه "شخصية بشار" 1951، أو كتاب "نفسية أبي نواس" 1953، الذي علل فيه شذوذ **أبي نواس** بأنه يعود أساسا لعوامل نفسية سببها تزوج أمه بعد وفاة أبيه. فإن ما يمكن ملاحظته عن هذه البواكير أنها تمزج في أهدافها بين دراسة نفسية الشاعر دون الانتماء المعلن لمدرسة التحليل النفسي أو إتباع صريح لمبادئها. وإذا كانت دراسة **طه حسين** النفسية ذات منحى اجتماعي، فإن **العقاد** ينفي أن يكون قد كان من أتباع **فرويد** ومريديه، أو حتى أن تكون دراساته عن الشعراء ذات بعد تحليلي نفساني[2].

ويرى **عبد العزيز الدسوقي** أن الاتجاه النفسي لم تكن له سوابق جادة في النقد العربي، وأن انطلاقته كانت في صورة اتجاه ثم مدرسة[3]، ومنذ أربعينيات القرن العشرين ظهرت دراسات تتميز بوضوح في الرؤية

---

(1) أحمد خلف الله: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، القاهرة 1970، ص 183.

(2) عباس محمود العقاد: يوميات، القاهرة، ص 420.

(3) عبد العزيز الدسوقي: تطور النقد الأدب العربي الحديث في مصر، ص 440.

ووعي أكبر بالمنهج. ويبدأ التحليل يدرس نفسية الشاعر من خلال شعره. ومنها دراسة العقاد لـ **ابن الرومي** التي أشرنا إليها، ودراسة **عبد المسيح وزير** الذي تناول بالدراسة ديوان **معروف الرصافي**، وسعى في هذه الدراسة المتأثرة بمنهج **سانت بيف** البيوغرافي إلى ربط الصلة بين العلاقة التي كانت للشاعر بأبيه وأمه في مرحلة طفولته، وما انعكس منها في إبداعه؛ فكرهه الشديد لأبيه الذي يرى فيه رمزا للطاغية، وميله لأمه الحانية أثر في شخصيته لاحقا، ووسم شعره بطابع خاص يميل للدفاع عن المرأة وقضاياها[1].

ويمكن الحديث عن البعد الجدي العلمي للنقد النفسي مع صدور كتاب "دراسات في علم النفس الأدبي"[2] لـ **حامد عبد القادر** 1949، وما تلاه من دراسات قام بها باحثون متعددون وعلى رأسهم **محمد خلف الله** الذي سعى للتأصيل للعلاقة بين الأدب وعلم النفس، منذ أن أسندت له مهمة فتح تخصص في الدراسات العليا بقسم اللغة العربية بجامعة القاهرة عام 1938، فبلور بعض المفاهيم الجادة التي توضح أهمية المقاربة النفسية بصفتها أداة عصرية لا يجب إغفالها في كل دراسة نقدية، متأثرا ببعض أفكار **وردزورث** و**كولرج**.

إن أغلب تلك الدراسات في مجملها بقيت تراوح بين التعريف بعلم النفس العام وبين المنهج النفسي التحليلي، أو تعمل على القيام بمحاولات لتطبيق التحليل النفسي، بما يتيح القراءة السريرية القائمة على استنساخ قيمة نقدية، تربط بين المفاهيم التي تسعى إلى البحث عن حقيقة الإبداع وعلاقته بالأمراض النفسية. أو على اعتبار أن المبدع

---

(1) أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 61.

(2) حامد عبد القادر: دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة النموذجية، القاهرة 1949.

هو المادة الأساسية للدارسة. كما أن كل اهتمامها تركز على النصوص الشعرية، وكل الخلاصات المتوصل إليها تصب في حقل الكشف عن نفسية الأديب والمبدع انطلاقا من إنتاجه.

ويذهب البعض من الباحثين العرب لاستثمار مسلمات النقد الفرويدي عن الأديب والعقد الليبيدية أو الرواية العائلية، لجعلها مراجع أساسية لمقاربة النصوص الإبداعية، سواء أكانت نصوصا شعرية أم مسرحية أو قصصية. ولا يمكن أن نصادف في هذا السياق كتابا مخصوصا بالتنظير للنقد النفسي في مقارباته الجديدة، تمكن من الإفلات من وهج النقد الفرويدي، وربما يعود ذلك بالأساس إلى قلة الباحثين المهتمين بالدراسات النقدية النفسية للأدب بالمقارنة مع بقية المناهج الأخرى من جهة، ولخصوصية الثقافة العربية التي جعلت من مجال الدراسات المتصلة بالبعد الذاتي مجالا غير ذا أهمية بالغة، إذا ما قورن بالأبحاث والدراسات الاجتماعية.

كما يمكننا أن نسجل أن الدراسات التي سعت للبحث في مجال العلاقة القائمة بين الأدب وعلم النفس، حاولت تناول الموضوع من منظور الطب النفسي، أكثر منها في حقل النقد الأدبي مثل ذلك "غالبية البحوث التي وضعها مصطفى سويف، ومصري عبد الحميد حنورة وشاكر عبد الحميد.. وروز ماري شاهين"[1]. وتتميز كتابات شاكر عبد الحميد، رغم دقتها في التعريف بالعلاقة القائمة بين الأدب وعلم النفس وتقديم النظريات المختلفة، إلا أنها تنتهج منحى علاجيا للأدب والأديب.

ففي كتابه الأدب والجنون (1993) طرق موضوع العلاقة بين الأحلام والجنون والصحة العقلية، من خلال تعرضه لسيرة عدد من كبار المبدعين، من أمثال كافكا وشكسبير وبلزاك ودستويفسكي؛ حيث

(1) عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص 180.

اعتمد دراسة المبدعين أكثر من الإبداع. كما أن المنهج المعتمد يستعين أساسا بالحالات العلاجية المتداولة في المجال النفسي التحليلي كدراسة الهذيان والاضطرابات الوجدانية واختلال الشعور بالذات والواقع[1].

ومن مقاربة شبيهة تناولت الباحثة **روز ماري شاهين** بالدراسة العلاجية المستندة إلى علم نفس، طباع الشخصيات الروائية في روايات **نجيب محفوظ** في كتابها "قراءات متعددة للشخصية، علم نفس الطباع والأنماط دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ" (1995)، وقد قدمت في الجانب النظري كل الأطروحات المتعلقة بالطب، النفسي ثم انتقلت لتلك المتعلقة بعلم الطباع. وتبين دراستها التطبيقية المختصرة نتائج مقاربتها التي صنفت من خلالها أنواعا للطباع تميز شخصيات روايات **نجيب محفوظ** وهي: الطبع المعادي للمجتمع، الطبع العظامي، الطبع التجنبي، الطبع النرجسي، الطبع الهستيري[2].

ويكاد يكون كتاب "الأسس النفسية للإبداع في الرواية"[3] لـ **مصري عبد الحميد حنورة** المرجع الوحيد الذي خصص في مجمله للبحث في الجانب النفسي للرواية من مستوى تحليلي تنظيري للآليات النفسية المتصلة بالكتابة الروائية - وإن كان كتابه "سيكولوجية التذوق الفني" المنشور عام 1983، لا يركز في تحليله على المجال الإبداعي، بل على القارئ وسياقات استقباله للقيم الجمالية للنص، والفعاليات القائمة لحصول التواصل مع الإبداع -[4].

---

(1) عبد الحميد شاكر: الأدب والجنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 7.

(2) عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، ص 181.

(3) عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979.

(4) مصري عبد الحميد حنورة: سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف القاهرة، 1983.

ويتميز كتاب "الأسس النفسية" باهتمامه بالمبدع بدل الإبداع، وهو ما يجعلنا نصنفه ضمن الأبحاث النفسية وليس النقد الأدبي، وذلك لطابعه المهتم أساسا بشروط العملية الإبداعية وأسسها المختلفة. يقول حنورة "نريد في هذه الدراسة أن ندرس الإبداع الفني من حيث هو عملية من عمليات النشاط النفسي المتعددة، كيف تمضي هذه العملية من بدايتها إلى نهايتها، بكل ما يعتريها من شد وارتخاء وتفتح وإغلاق في مجال الرواية"(1). ويؤكد صراحة في مقدمة الكتاب على أن البحث الذي يقوم به يسعى للإجابة عن الكيفية التي يقوم بها الروائي لكتابة الرواية(2). ومن هنا فهو يركز على المستويات المختلفة التي تتفاعل ضمن العمليات النفسية والذاتية المتصلة بجوانب الحياة الشخصية للكاتب، والمؤثرة بصورة مباشرة في العملية الإبداعية وهي ما يسميه الفعاليات النفسية.

وإذا استقرأنا الدراسة والمنهجية المتبعة فيها نجد أن حنورة يركز على جملة من المعطيات المتصلة بالعملية الإبداعية نقدمها كما يأتي:

يشير الباحث إلى أن العنصر الحاسم في الإنتاج الإبداعي هو "التوتر النفسي" ومنشأ هذا التوتر هو انعدام التوازن وفقدانه، كقيمة مهيمنة تربط المبدع بمحيطه الاجتماعي، ولذلك تغدو العملية الإبداعية ضرورية لإعادة الوضع إلى حالة الانسجام، عبر تلبية الرغبة في خلق التناغم بين الدوافع النفسية والمؤثرات الخارجية. وهذه الوضعية شبيهة بما يطرحه فرويد في حقيقة الإبداع، من حيث إن المبدع عصابي يعود له توازنه بعدما يتم إنجاز عمله الفني.

فالمبدع لا يمكنه القيام بالأداء اللازم فنيا إلا تحت التأثير المباشر لطاقة وقوة التوتر النفسي(3). كما أن هناك شرطا آخر تتطلبه العملية

---

(1) مصري عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، ص 12.

(2) مصري عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، ص 11.

(3) المرجع نفسه ص 22.

الإبداعية هو عنصر الاحتفاظ بالاتجاه، حيث يتطلب هذا العنصر قدرة ذاتية من طرف الكاتب تجعله يركز على الموضوع والاحتفاظ بخط ناظم للإبداع، فلا ينتقل ببساطة إلى موضوعات أخرى غيره. وتتطلب هذه الخاصية حضورا قويا للموضوع وتنويعاته بحيث يشغل بعدا هاما من اهتمام الكاتب الذي قد يأخذ منه هذا العنصر سنوات طويلة التركيز والاهتمام.

وهذا العنصر يسنده جانب آخر له أهميته في العملية الإبداعية هو درجة تبلور الموضوع في الذهن ونسبة نضجه واختماره، فالقدرة على الاختمار هي التي تحقق التميز بين المبدعين مهما كانت مجالات نشاطهم، سواء في الحقول الفنية أو المعرفية الأخرى[1]. إن الملاحظة التي نسجلها بشأن المشترطات السابقة التي تتطلبها عملية الإبداع، هي أنها لا تقتصر على مجال الإبداع الروائي لوحده، بل تتعداه لكل فعل جمالي فني أو حتى معرفي.

وأما فيما يتعلق بمراحل إنتاج الرواية فقد حدد حنورة مرحلتين؛ إحداهما تشمل الشروط النفسية التي أشرنا إليها سابقا، خاصة عنصر الاحتفاظ بالاتجاه ويسميها الاستعداد والتحضير. بالإضافة إلى عنصر جديد يميز حالة التوتر وهي الاهتمام والتوجه نحو الآثار الأدبية، أو ما يسمى بداية التعلق بالأدب.

أما المرحلة الثانية فهي ذات بعد إنجازي عملي تسمى: التنفيذ والتوصيل. وهي أهم مرحلة في رأيه، حيث تشمل مجموعة من المكونات الجزئية في مواصلة الاتجاه بين المبدع وعناصر الإبداع وهي[2]:

- المواصلة الزمنية والتاريخية: وهي الاحتفاظ بخيط تسلسل

---

(1) المرجع نفسه، ص 25.

(2) المرجع السابق، ص 223-226.

الأحداث: الذاكرة القوية.

- المواصلة الإدراكية: وتتطلب الاهتمام بالجزئيات في سياق الكليات.

- المواصلة الخيالية: وهي القدرة على استيعاب معطيات الواقع وتحويلها تخييليا انطلاقا من موضوعة جزئية.

- المواصلة المنطقية والتقييمية: وتتعلق بالعلاقات المنطقية بين الأحداث؛ بدايتها ونهايتها. وكذا الربط المنطقي بين الأفكار التي يجب أن تكون ذات أهمية، وأن تتم مواءمتها مع اللغة والأسلوب.

- المواصلة الإيقاعية والمزاجية: يجب أن تتواصل فيها الحالة المزاجية للكاتب على امتداد جلسة الكتابة، وتتعلق بهذا المبحث سلوكات خاصة تتعلق بالأكل والنوم والمشي...

- المواصلة الجسمية والأدائية: وتتطلب أن لا يكون المبدع مريضا.

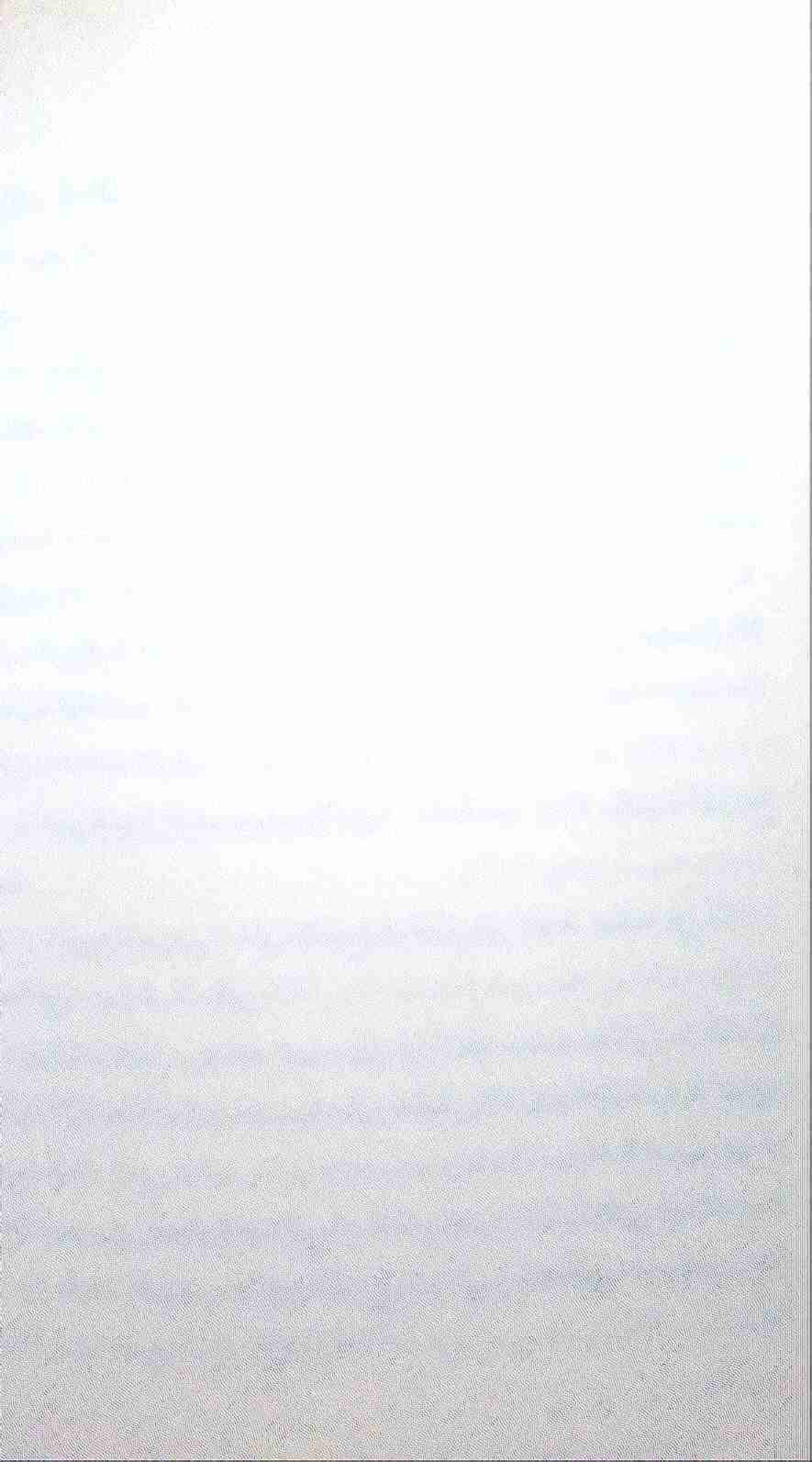
- الجهد التقييمي: على المبدع أن يُقيِّم كل شوط يقطعه في الكتابة راضعا في حسبانه المتلقي"[1].

إن ما يمكننا استنتاجه مما سبق أن الملاحظات والشروط النفسية للعملية الإبداعية، يمكن تعميمها على مجمل الأشكال الإبداعية الأخرى، خاصة تلك التي تتخذ طابعا ملحميا متنوعا ومتشابكا كالمسرحية أو الملحمة. ويرى حميد لحمداني أن الخصائص النفسية التي تم الحديث عنها من طرف الدارس، لاتهم الإبداع الروائي وحده فهي خصائص عامة مشتركة بين جميع أنواع الإبداع[2].

---

(1) المرجع نفسه، ص 175-236.

(2) حميد لحمداني: النقد النفسي المعاصر، 1991، ص 46.



II - الممارسة النقدية

لقد تلقى النقد الأدبي في العالم العربي تأثيرات المناهج التحليلية النفسية، وتواصل معها بصيغ متنوعة تتباين في استيعابها وتقبلها للاستنتاجات والخلاصات المنهجية. وإذا كان جانب التنظير لم يتسع بالقدر الكافي الذي يسمح بتوفير تراكم معرفي في مقاربة الرواية العربية، فإن المجال التطبيقي قد كان له الحظ الأوفر من الاهتمام والمعاينة قصد السعي لتطبيق التجارب والنظريات بصور متباينة، تتجاذبها مستويات تلق خاضعة لدرجة الاستيعاب والفهم لحقيقة التحليل النفسي.

وإذا حاولنا إجراء تصنيف للأعمال النقدية التي تناولت الرواية كموضوع لتطبيق منهجية النقد النفسي، فإننا نصطدم بصعوبة التمييز الواضح بين مختلف الكتابات والدراسات. ومرد ذلك يعود بالأساس إلى أنها لا تلتزم بالخصوصية المنهجية الواضحة في الإشارة إلى المرجعية المعتمدة، أو أنها تقيم تداخلا بين مجموعة مفاهيم لحقول معرفية متنوعة، أو لا تلتزم بنسق متجانس من الأطروحات النظرية.

وأمام هذه الحال يتعذر على الباحث إقامة تصنيف دقيق وفي لمسار الدراسات، التي رأينا أنها تمثل التوجهات الأساسية للنقد النفسي في النقد الروائي العربي. وتكمن الصعوبة في الضبط الدقيق للخصوصيات المنهجية للنقاد الذين درسوا النص الروائي العربي، من منطلق نقدي وليس من منطلق علاجي؛ لأنهم يزاوجون بين منظورات نقدية ومقاربات منهجية مختلفة. ولذا كانت الطريقة المثلى في نظرنا هي تناول عينات يتم اختيارها على أساس أنها تتميز بخصوصية في الطرح، أو تمثل تجريبا نوعيا للممارسة النقدية، أو تسعى لبلورة رؤية ذات استيعاب للمنهج

وتعمل على تطويعه. ومن النماذج المقترحة نتناول الدراسات الآتية:

- عدنان بن ذريل "الرواية العربية السورية دراسة نفسية في الشخصية وتجربة الواقع".
- عز الدين إسماعيل "التفسير النفسي للأدب".
- جورج طرابيشي "عقدة أوديب، والرجولة وإيديولوجية الرجولة، والروائي وبطله".
- رجاء نعمة "صراع المقهور مع السلطة".
- سامي سويدان "أبحاث في النص الروائي العربي".

II - 1 - الاضطراب المنهجي:عدنان بن ذريل

في كتابه "الرواية العربية السورية دراسة نفسية في الشخصية وتجربة الواقع" الصادر سنة 1983، يسعى بن ذريل إلى القيام بدراسة للرواية السورية منذ بواكيرها في فترة الثلاثينيات مع رواية "قدر يلهو" لـ شكيب الجابري، إلى أن يصل إلى حنا مينا وفارس زرزور. وإذا كان طموح الدراسة كبيرا من خلال المادة المقترحة للمعالجة، إلا أن ذلك لم يمنع الكاتب من التحرر من الالتزامات المنهجية المعلنة في عنوان الكتاب، بل وحتى تلك التي توحي بها الدراسة النفسية للنص الروائي.

فالجانب المنهجي المتبع لا يتيح الاستفادة بدقة من الأبحاث والدراسات النفسية الواضحة الأبعاد والمعالم، والموسومة بالصرامة في تخير المصطلحات وأبعادها النظرية والإجرائية. فالكاتب يختط له مجالا في تعريف الدراسة النفسية يتميز بالتعميمية، التي لا تدل في النهاية على منهجية خاصة بحقل الدراسة المقترحة. يقول: "والدراسة النفسية الأدبية عادة تظهر بمظهر التشريح العلمي والفني للوقائع الأدبية نحللها إلى مقوماتها ونردها إلى جذورها في النفس الإنسانية.. إلا أنها من طرف آخر عمل تركيبي وأيضا تفسيري لهذه الحيثيات النفسية، يمد

التحليل بالنسغ والنور ويربطه بواقع الحياة"[1].

إن عمل بن ذريل هذا الذي ينطلق من علم النفس العام، لم يمكنه من رسم طريق واضح لدراسته التي جاءت في شكل تقسيم للروائيين، يأخذ في الاعتبار الاتجاهات الفنية والجمالية المختلفة. كما أن العنصر المهيمن للدراسة هو التقسيم المتبع في علم النفس السلوكي أو علم نفس الطباع، الشيء الذي حول الدراسة إلى النزعة العلاجية التي لا تركز على البناء النصي أو الجمالي للنصوص المدروسة. وقد أشار الكاتب صراحة إلى هذا التوجه حين يؤكد قائلا: "وعملنا النفسي الأدبي سيكون عملا تحليليا وتركيبيا ولنقل تشريحيا وتفسيريا، وسنحرص كل الحرص بالطرق التحليلية والتركيبية التي يسمح بها المنهج النفسي العام أن تظهر نموذجية هذه الشخصيات. كأن تكون سوية أو مرضية، متكاملة مع المجتمع أو غير متكاملة، انبساطية أو انطوائية نظرية أو عملية، فكرية أو عاطفية، لذية أو متعففة، سوداوية أو مرحة وهكذا.."[2].

فغاية الدراسة لا يمكن إدراج نتائجها ضمن خلاصات النقد الأدبي الجديد للرواية، الذي يسعى في مساره الأساسي إلى استكشاف البنيات اللاشعورية للنصوص، بطريقة تثمن البعد النفسي من منطلق تركيب رؤية متكاملة للعمل الإبداعي. ولعل الحكم النقدي الذي أصدره نبيل سليمان بشأن الكتابات النقدية لـ عدنان بن ذريل حين صنفها ضمن خانة المزيج السلبي للنزعة النقدية الانتقائية الضبابية[3]، التي لا تمثل منهجا ثابتا ولا رؤية دقيقة وصارمة وواضحة، تؤكد أن الكاتب لم يلتزم بمنهجية

---

(1) عدنان بن ذريل: الرواية العربية السورية دراسة نفسية في الشخصية وتجربة الواقع، دمشق 1983، ص 8.

(2) المرجع نفسه، ص 8.

(3) نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، ط1، بيروت 1983، ص 93.

واضحة، كما أن التصنيفات المقترحة للروائيين وأعمالهم لا تتصل بالبحث النفسي المؤسس.

II - 2 - عز الدين إسماعيل والحرفية المنهجية

إذا كانت محاولة ابن ذريل مبتسرة في جانبها المنهجي، وفي تحديدها للمجال النظري الذي تستند إليه في تعاطيها مع النصوص الروائية المدروسة، فإن **عز الدين إسماعيل** قد تجاوز ذلك في دراسته المبكرة - بالنسبة لمساره النقدي - التي ضمنها كتابه "التفسير النفسي للأدب"(1)، الذي صدر في طبعته الأولى علم 1963. حيث واجه بوعي إشكالية المنهج المتبع في دراسته، وأكد منذ البداية أن عمله النقدي يسعى لبلوغ غاية العلمية في البحث، والاستفادة من إنجازات الكشوفات العلمية المختلفة المحققة في ميدان علم النفس التحليلي، التي يرى أنها كفيلة بالإحاطة بمختلف جوانب النصوص الإبداعية الأدبية، وقادرة على إيجاد التفسيرات التي تمكن القارئ من استجلاء كل غموض أو تساؤل يواجهه في تعامله من الأدب.

ويؤكد **عز الدين إسماعيل** تبنيه للمنهج النفسي التحليلي بثقة كبيرة في النتائج التي سيحصل عليها، من إيجاد حلول للمشكلات والتناقضات التي تطرحها النصوص الأدبية على المتلقي. فهو يصرح في مقدمة الكتاب قائلا: "ومع أني قد أستفيد من حقائق علم النفس العام أحيانا إلا أن أسس دراستي للأعمال الأدبية التي عرضت لها كانت دائما مستمدة من حقائق علم النفس التحليلي. وربما أثير الشك هنا أو هناك في قيمة هذه الحقائق ومدى صدقها، لكنني اتخذت معيارا لهذا الصدق نجاح هذه الحقائق في تفسير العمل الأدبي من كل جوانبه وحل

---

(1) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، القاهرة، د. ت.

كل مشكلاته وتناقضاته"[1].

ولعلنا نجد في هذا الإقرار الذي يقدمه الباحث بداية للخروج من ضبابية المنهج التي كانت سائدة من قبل، خاصة في مقاربة النصوص الأدبية. كما يعني أيضا أن الدرس النفسي المطبق في المجال النقدي أخذ في السير وفق أسس تقترب من الربط الواعي بين المجال المعرفي للتحليل النفسي، واستثماره في سياق جديد هو النقد الأدبي. ولقد عمل عز الدين إسماعيل منذ البداية على حسم الموقف النقدي ليصب في خانة نوع من الدراسات التي سبق وأن قام بها رواد علم النفس في ميدان الأدب، ولا سيما فرويد بالتحديد. ولذلك سار في دراسته وفق المنظور العام لنظرية فرويد والمنبنية أساسا على النزعات الليبيدية عند الطفل، وعقدة أوديب ونظرية قتل الأب. مستعينا في ذلك بنتائج التحاليل المقدمة قبله حول نفس النصوص التي قام بدراستها لا سيما في دراسته لرواية "الإخوة كرامازوف" لـ دوستويفسكي.

ولعل هذا الاختيار يحمل دلالته في كون الباحث لا يملك القوة الكاملة لمواجهة نصوص أخرى، قبل توضيح المسار المنهجي التطبيقي بشكل يسمح له فيما بعد من التأكد من أدواته المنهجية، لإقامة التحاليل والدراسات على نصوص لاحقة. هذه الملاحظات تقودنا بالضرورة إلى معرفة مرتكزات التحليل النفسي التي استند إليها الباحث لتأطير دراسته، والوصول بها إلى جملة الأحكام المنطلقة من قراءة النصوص ونفسية المبدع وشخصيات العمل الأدبي.

II – 2 – 1 – الأسس المنهجية:

انطلق عز الدين إسماعيل في كتابه "التفسير النفسي للأدب" – مثلما أشرنا سابقا – من الأطروحات التي قدمها فرويد بشأن دراسة

---

(1) المرجع نفسه، ص 8.

النصوص الأدبية، وقد سعى إلى تحديد الأساس والمنطلق المنهجي عبر تقديمه لجملة من المعطيات، التي يرى أنها ضوابط لتحديد مفاهيم مركزية تتعلق بوضع آليات لمقاربة وتفسير طبيعة الإبداع، والنصوص الإبداعية وصلتها بالمبدعين.

في الفصل الأول من الكتاب يطرح الباحث تحت عنوان "قضايا ومشكلات"، تساؤلات غايته من البحث فيها الوصول إلى جملة المفاهيم المؤسسة لمنهج التحليل النفسي للأدب. ويرى أن هناك قضيتين أساسيتين تقدمان لنا إضاءة لحقيقة الإبداع والمبدع هما:

- العصاب
- النرجسية[1].

ففيما يتعلق بالعصاب فهو الحالة التي تصف وضع التوتر النفسي، الذي يساعد في حالة الفنان على خلق محفزات تحول حالة الانقباض والتأزم باتجاه إيجابي يمارس من خلاله المبدع قدراته الفنية، التي تستحيل عبر التنفيس الموجه نحو الخارج إلى عمل فني. وإذا كان عز الدين إسماعيل يستدل في هذا المقام بآراء كل من ترلنج وكرتشمير فيما يتعلق بالعصاب والمرض العقلي وعلاقتهما بالإبداع، حين يقرر بأنه إذا كان الشاعر عصابيا بشكل خاص ومتفرد، فهو يمتلك قدرة على التصرف والتحكم في عصابيته من منطلق يؤكد صحته العقلية، بدليل تلوين أخيلته بأبعاد وأصول مجتمعية. فهو من ناحية أخرى يلخص تحاليله بالعودة إلى آراء فرويد المتعلقة بالتمييز الذي يقيمه بين الفنان والعصابي؛ "وقد كان فرويد على وعي بهذا التمييز الذي لا بد أن يكون بين الفنان والعصابي، فهو يخبرنا أن الفنان ليس كالعصابي من حيث إنه يعرف كيف يجد مخرجا من عالم الخيال وأن يعود ليضرب في الواقع بقدم ثابتة"[2].

---

(1) المرجع السابق، ص 21.

(2) المرجع السابق، ص 23.

وهذه الرؤية يثبتها **فرويد** في كتابه "تفسير الأحلام" حين يجعل الفنان مريضا عصابيا يعمد إلى الانسحاب من واقعه، الذي لا يوفر له الانسجام والرضى ليعيش في عوالم الخيال، غير أنه تحدوه الرغبة الدائمة والملحة للرجوع إلى الواقع والانقطاع عن خيالاته المجنحة، على عكس المريض النفسي الذي يبقى دائم الانقطاع عن واقعه[1].

كما يذكر بالخصوص نقطة مهمة وهي مجال التقاطع بين العصاب والحلم والإبداع، ويسوق بشأنها رأي كل من **ترلنج** و**تشارلز لامب**، الذي يشير إلى أن الشاعر يتحكم في الحلم باليقظة، ولا يسيطر عليه موضوع حلمه، بل على العكس من ذلك فهو الذي يتسلط على هذا الموضوع، وهو الرأي الذي يقدمه **فرويد** أيضا حين يقر بأن الشاعر سيد خياله في حين أن السمة المميزة للعصابي كونه واقع في قبضة خياله[2].

وحين ننتقل إلى موضوع النرجسية، الذي نرى أنه يحيلنا على نزعة ذاتية تقترب من مركزية الذات، يقرر **عز الدين إسماعيل** أن مفهوم النرجسية هو الشعور الذي يغمر الشاعر فيحوره إلى نص إبداعي، يعوض به تلك الطاقة الذاتية القائمة فيه والتي تشكل منه قوة إيجابية، تنافي الانكماش والرغبة التسلطية. ويسوق كعادته رأي **زاخس** - المتأثر بفرويد - الذي يميز بين النرجسية عند الفنان ونزعة "شد الانتباه" عند "الزعيم" أو الرجل السياسي، فيقول: "إن الفنان ليس نرجسيا بالمعنى المألوف، أو بالمعنى العادي للكلمة، وذلك لأنه لا يغرم بذاته ولا يصنع من نفسه بطلا.. كما أنه يختلف عن الزعيم وإن اتفق معه في الرغبة في كسب الجمهور إليه.. إن نرجسية الفنان نرجسية محورة أو منقولة أو لنقل أنها نرجسية ملغاة يعوضه عنها العمل الفني"[3].

---

(1) سيغموند فرويد: تفسير الأحلام، ص 299.

(2) حسام الخطيب: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، ص 387.

(3) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 28.

من هذا المنظور نجد أن عملية التحويل Transfert هي غاية المبدع، حيث تتحول عناصر الرغبة والتميز والتفرد إلى عناصر تشاركية، يبدي من خلالها المبدع حيويته، وتتبدى القوة في النص الذي يعكس هذا الشعور من منطلق التواصل مع الجمهور. وبتحقق القيمة التشاركية تصبح نرجسية الفنان مسقطة إبداعيا على النص الأدبي، وبذلك تتحقق خصوصية النرجسية الإبداعية التي تتناقض بشكل صريح مع الأنانية[1].

إن الاستنتاج الذي يمكننا أن نسجله لحد الآن هو التبني المطلق للنظرية الفرويدية، ولو كان ذلك عبر وسيط فكري آخر. فالكاتب لا يسوق أفكار فرويد من مضانها بل يقتبسها من المحللين النفسانيين الآخرين، وإذا كان ذلك يقلل من قدرة الكاتب على التواصل المباشر مع المنبع المنهجي، فإنه لا يمنعه من تلمس الأطر العامة للمنهج. إن عز الدين إسماعيل لم يعد خلال مقدمته المنهجية في الفصل الأول بشكل مباشر إلى أي من كتب فرويد، واكتفى بالإحالات التي تقود إلى دارسين وباحثين اعتمدوا المنهج التحليلي الفرويدي. وعلى الرغم مما قد يسببه ذلك من قصور في الرؤية، إلا أننا نلاحظ أن الأسس المركزية في النظرية النفسية الفرويدية حاضرة بجلاء. وسنتبين ذلك حين الانتقال إلى الممارسة التطبيقية، التي أجراها الناقد على النصوص الروائية.

II – 2 – 2 – الإجراء النقدي للمتن المدروس:

تناول عز الدين إسماعيل في كتابه "التفسير النفسي للأدب" نماذج متعددة من الأجناس الأدبية هي الشعر والمسرح والرواية، وإذا

---

(1) Sigmund Freud: Introduction à la psychanalyse, Petite Bibliothèque Payot, Paris 2001, p. 507.

وانظر كذلك بخصوص التعويض التشاركي للمبدع كتاب سيغموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ص 76.

كانت الأجناس الأدبية الأخرى تحتاج اهتماما من طرف الباحثين، فإن موضوع بحثنا يضطرنا لتأجيلها لموضع وسياق آخر، وسنسعى للاكتفاء بمعالجة دراسته المتصلة بالنص الروائي، حيث عمل الكاتب في الفصل الأخير المخصص للدراسة النفسية للرواية إلى تحليل نصين من النصوص الروائية الأولى للكاتب الروسي **دوستويفسكي** وروايته "الأخوة كرامازوف"، والنص الثاني للروائي **نجيب محفوظ** هو رواية "السراب". ولعل اختيار هذين النصين من طرف الكاتب يعود لاعتقاده أنهما يمثلان القصة النفسية[1]. ونظرا لاختلاف أسلوب المعالجة فإننا نصنف الدراستين كما يأتي:

II – 2 – 2 – 1 – التحليل الباتوغرافي

أشرنا سابقا إلى مفهوم الدراسة الباتوغرافية للنصوص الأدبية، ورأينا كيف أن **ستانلي هايمن** وسم به دراسات **فرويد** التي حاول من خلالها هذا الأخير جعل النص الأدبي مجالا لتحليل شخصية المبدع. ونحن بدورنا إذ نصف دراسة رواية "الإخوة كرامازوف" بهذا الوصف، فلأنها سعت إلى تأصيل وتأكيد نفس الأطروحات التي توصل إليها **فرويد** حين درس نفس الرواية. وتوصل إلى تحديد ملامح شخصية **دوستويفسكي** واصفا إياه بالشخصية المضطربة الحاملة لأبعاد الخطيئة، والإبداع، والأخلاق، والعصاب. ويؤكد الكاتب ذلك من خلال إشارته إلى أن فهم شخصية الكاتب خطوة حاسمة لفهم إبداعه، فالمواقف الشخصية من الحياة ومن المجتمع، والآراء والأفكار التي يعتقدها المبدع تسهم بقدر كبير في بناء إبداعه.

ومعرفة الناقد لكل هاته المعطيات شرط أساسي لكشف النقاب عن حقائق وخفايا ودوافع الكاتب المبدع. يقول: "والظن الغالب أن أبطال

(1) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 202.

قصص دوستويفسكي صورة منه إلى حد ما وهذا يتماشى مع حقيقة أن الكاتب.. يستمد الكثير من تجربته الشخصية، كما يعبر عن كثير من أفكاره وآرائه وموقفه العام من الحياة ومشكلات الإنسان في بناء عمله الفني"[1]. وتتضح النزعة التعلمية عند **عز الدين إسماعيل** وهو يقوم بتحليل رواية **دوستويفسكي**، حين يصرح بشعور التلميذ تجاه الأستاذ أن تحليله للرواية لا يمكنه أن يتجاوز ما قدمه **فرويد**، وأنه سيعمل على إعادة صياغته قدر الإمكان، سواء في مستوى العرض أو التحليل؛ "لن نعطي لأنفسنا الحق في تحليل شخصيته – دوستويفسكي –.. فقد سبقنا إلى ذلك "فرويد" رأس مدرسة التحليل النفسي، ومن ثم فإننا نكتفي هنا بعرض تحليله ابتغاء الاستنارة به – إذا كان ذلك مستطاعا – في تحليل القصة ذاتها"[2].

من هنا كانت دراسة رواية "الإخوة كرامازوف" هي صورة مستنسخة للخلاصات التي توصل إليها **فرويد** وأشار فيها إلى أن **دوستويفسكي** يجسد جملة من الصفات المتشابكة التي تتراوح في الاختلاف حد التناقض فهو الشاعر، والرجل المريض بالعصاب، والمفكر الأخلاقي والإنسان الخاطئ. وما يقدمه لنا **عز الدين إسماعيل** لا يخالف ما سبق، فنتائج دراسته توصلت إلى أن عقدة الإجرام تتملك الروائي، وصراعه النفسي انعكس على شخصياته الروائية. فروايته هي تنفيس عن مكبوتاته التي جسدها في الإبداع؛ فهو شخصية متناقضة يبالغ من خلال شخصياته في العطف والحب حيث كان يجب عليه أن يكره، وعاطفته موجهة تجاه الشخصيات الأنانية المجرمة. والتناقض الحاصل يفسر بأنه صراع بين نزعات عدوانية تم توجيهها نحو الداخل بدل الخارج، فأنتجت شخصية مازوخية تهوى تعذيب الذات بدل الانتقال للفعل الواقعي

(1) المرجع السابق، ص 213.
(2) المرجع نفسه، ص 213.

تجاه الآخرين.

ونفس الأمر بالنسبة لفكرة الموت التي تعد بمثابة هاجس لازم الروائي طوال حياته، وسبب له حالات الصرع المعروف بها، والتي تفسر على أنها حالة الرهاب والخوف من الموت. وهي في ذات الوقت متصلة بوفاة أبيه والرغبة المتصلة بنزعة التخلص من الأب، التي تشكل البنية النفسية في مرحلة الليبيدو الأوديبي. "وهو تقمص سمحت به الأنا العليا بوصفه عقابا... فبالنسبة للأنا يكون عرض الموت إرضاء خياليا للرغبة الذكرية، وهو في الوقت نفسه إرضاء ماسوشي، وهو بالنسبة للأنا العليا إرضاء نتيجة العقاب، أي إرضاء سادي"[1].

وهذا التأويل شبيه بما قدمه شارل مورون حين درس مقولة الموت وأثرها في بناء نفسية راسين، إلا أن الاختلاف يكمن في المقاربة. ففي حين استند مورون إلى الأسطورة الشخصية للمؤلف في مرحلة نهائية للوصول إلى النتيجة، انطلق عز الدين إسماعيل على غرار فرويد من السيرة الذاتية المعروفة ليقدم ملاحظاته. لأنه يرى أن فهم شخصية الكاتب تساعد في فهم عمله الأدبي، وأن وجود معرفة لعناصر كثيرة من حياة دوستويفسكي يعطي الحق للناقد في تحليل شخصية الأديب من خلالها. وعليه فإن صورة الأب الغائب، ونزعة التماثل والتجاوز شكلت نفسية الروائي بصورة تحمل المتناقضات انطلاقا من تقمص صورة الأب والسعي الملح للتجاوز في ذات الوقت[2]، وهذا ما يخلق مظهرين للشخصية أولهما سادي وثانيهما مازوخي. وقد أخذ الناقد بهذا التصور، حين راح يشرح تفاعلات العملية النفسية لدى الروائي مستندا إلى وقائع من حياته.

وفي مستوى آخر من البحث واستنادا لذات المفاهيم الباتوغرافية

---

(1) المرجع السابق، ص 218.

(2) Sigmund Freud: Introduction à la psychanalyse, p. 349.

تكون السمات والملامح النفسية لشخصيات الرواية صفة السجلات، التي تشبه سجلات الكلام بالنسبة للرواية، حيث عمد الناقد إلى تأويل سلوك كل واحدة منها ليجعله يجيب على جزء من ملامح شخصية الروائي[1]، سواء في الإبداع، أوفي تفسير حالة الصرع التي تنتابه، أوفي قضية المعتقد والعقل وتأرجحه بين الإيمان والإلحاد، أو ولعه بالقمار، وسلوكه بل وموقفه من السلطة الأبوية، ونزعة الجريمة لاغتياله.

وفي هذه النقطة الأخيرة يصرح عز الدين إسماعيل تصريحات خطيرة بشأن شخصية دوستويفسكي الذي يصنفه من ضمن المجرمين الذين يتلبسون بالفن لإفراغ مكبوتاتهم، وخاصة تعليقه المتعلق بعلاقة الكاتب بأبيه، حيث يحمل الروائي صفات الحقد والكراهية الحقيقية لأبيه، مستندا في ذلك للملامح والأوصاف المبثوثة في الرواية؛ يقول الناقد: "إن دوستويفسكي لم يبد في أي لحظة من اللحظات أي نوع من العطف على هذه الشخصية أو التعاطف معها.. فلو أن كاتبا آخر غير مدفوع بالحماس الشخصي.. لأضاف لهذا الأب إلى جانب الصفات المرذولة بعض الصفات الإيجابية.. لكن دوستويفسكي كان مخلصا لنفسه وللحقيقة أكثر من إخلاصه للحرفية حين لم يذكر لهذا الأب فضيلة واحدة.. وكأنه بذلك كله يريد أن يقول أن هذا الأب كان يستحق أن يغتال"[2].

إن المقطع السابق الذي يحيل بصورة مباشرة على التحليل السريري النفسي، يعارض كل تحليل موضوعي للعمل الأدبي ومكوناته المتعددة، ويصنفه في خانة الوسيلة المخبرية للوصول إلى ما هو خارج عن النص. وبهذا يكون الناقد قد تعاطى بالطريقة التي يتبناها تيار من التحليل النفسي

---

(1) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 238.

(2) المرجع السابق، ص 223.

الفرويدي، الذي يرى ضرورة التعامل مع أشخاص الآثار الروائية والفنية بنفس تعامله مع الأشخاص الحقيقيين في الحياة الواقعية لأنه "يعتقد أن الكتاب يسندون إلى أشخاصهم الأحلام التي توافق طبائعهم"[1]. بل إن التحليل السابق يبعد النتائج المتوصل إليها من مجال الدراسة النقدية الأدبية، ويضعها في خانة البحث النفسي الإكلينيكي، ويقر بذلك الحرفية المنهجية التي اتبعها الناقد ليصل إلى نفس ما قاله فرويد بشأن "الملك أوديب" لـ سوفوكليس، و"هاملت" لـ شكسبير، و"الإخوة كرامازوف" لـ دوستويفسكي حين قرر أنها من روائع الأعمال الأدبية عبر العصور التي تناولت موضوعا واحدا هو قتل الأب.

ويستعين الناقد في هذا الشأن بالاستشهاد برأي فرويد المأخوذ من الأعمال الكاملة. غير أننا نجد أن فرويد نفسه قد استدرك في بداية بحثه المسمى "دوستويفسكي وجريمة قتل الأب" ليصرح بأن الأحكام التي يصدرها بشأن العمل الفني، تجعله بعيدا عن إمكانية الحكم الصارم في مجال التحليل النفسي، لأن العمل الفني لا يمكن الإمساك بجوهره بسهولة ويسر. وكل ما يستطيعه الناقد والمحلل النفسي، هو الحقيقة النفسية المستترة خلف العمل الأدبي، وقصده بذلك هو الفرد البشري المنتج للنص بوصفه إنسانا، لا بوصفه مبدعا وشاعرا.

فشخصية الشاعر يحييها فرويد لأنها هي بؤرة الإبداع الحاملة للقيم الإنسانية التي يبقى التحليل النفسي عاجزا أمامها. "فمن سوء الطالع أن يقف التحليل النفسي عاجزا أمام شخصية الشاعر"[2]. ومن هنا يصبح الحديث عن العصابية والخطيئة أمرا ممكنا لكن دون المساس بالروح المبدعة لـ دستويفسكي، وعلى الرغم من أن عز الدين إسماعيل قد نبه

---

(1) حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، ص 9.

(2) جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، ص 256.

في بداية دراسته من مغبة التأويل الذي يحمل الأشياء أكثر من طاقتها[1]، إلا أنه لم يفتأ أن سقط في ما حذر منه. وجاءت دراسته للرواية مسايرة للخطوات المنهجية والتحليلية، التي لم تنصف روح المبدع والشاعر، وركز فقط على الإنسان.

II – 2 – 1 – 2 – الرواية النفسية وعقدة "أورست"[*]

إذا كانت الدراسة السابقة قد بنيت وفق منطلقات التحليل النفسي، المتصلة بصورة مباشرة بمفاهيمه الأساسية عن عقدة أوديب، والشعور بالميل القوي نحو الأم وكراهية الأب. فإن الدراسة الثانية التي تناولت رواية "السراب" **لنجيب محفوظ** جعلت لها منطلقا آخر وهو عقدة "أورست". لأن الارتكاز على عقدة أوديب ليس كافيا لوحده فيما يرى الناقد لتفسير الرواية وشخصية بطلها "كامل رؤبة لاظ". وقبل الحديث عن الطريقة التي تمت بموجبها قراءة الرواية قراءة نفسية، نشير إلى أن التقديم الذي مهد به الناقد لدراسته، ولتبرير اختياره لمدونته، يسعى لفتح أفق جديد نلمس فيه نزعة متناقضة مع دراسته السابقة. بحيث لم يشر لأي منطلق منهجي يعتمده أثناء المقاربة النقدية، كما أنه راح يقدم المبررات والمسوغات التي تبرئ ساحة الكاتب من كل ما يمكن أن يظنه القارئ، عن الصلة والعلاقة بين أحداث الرواية والتجربة الشخصية للمؤلف، وهو عكس ما فعله مع **دستويفسكي**.

---

(1) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 203.

(*) أورست هو بطل مسرحية اسخيلوس المسماة (أجامنون) وأورست هو الذي انتقم لأبيه أغامنون التي قتلته زوجته كليمنسترا، بعد أن عاد منتصرا من حرب طروادة لتتزوج مع عشيقها، وقامت بنفي إبنها أورست. وبعد أن يشتد عود أورست يعود لقصر أبيه فتدعوه أخته للانتقام لأبيه، فيقتل العشيق ثم يقتل الأم. وبعد محاكمة انتهت بتعادل الأصوات تقرر أثينا منحه الحرية. فيفضل مغادرة المدينة ويختار الحرية.

ولعلنا نجد تفسيرا لذلك يتصل بسمعة ومنزلة **نجيب محفوظ** أكثر من أي شيء آخر، فالناقد سعى جاهدا لتبرئة الكاتب من أي شك قد يساور القارئ في حقيقة الوقائع وعلاقتها بالمبدع. واستنادا لذلك نجده يؤكد أن التجربة التي تقدمها لنا "السراب" بكل تفصيلاتها لم تتحقق في الوجود، وهي تتحدث لنا عن ظواهر حدثت، أو يمكن لها أن تحدث في الواقع، صاغها الروائي في صورة فنية قابلة للتفسير النفسي[1].

وفي ما يخص المنهج المتبع في الدراسة، فإن الناقد لا يقدم أي تفصيل، ولا يحيلنا إلى أي من التوجهات التحليلية النفسية المتداولة، سوى إشارة بسيطة عابرة، يذكر فيها أنه يعتمد المنهج التحليلي. كما أنه برر اختياره للمدونة كونها تحمل جملة من الحقائق المعرفية النفسية، التي لم تتم صياغتها كمادة علمية بحتة، بل عملت فيها التجربة الشخصية والحقيقة الموضوعية، بصورة جعلتها ترقى لمستوى العمل الفني القابل للتأويل والتفسير.

ولعل هذا الموقف من الناقد يتناقض إلى حد كبير مع ما يراه أحد أقطاب علم النفس التحليلي، وهو **كارل غوستاف يونغ** الذي يشير إلى أن القصص والروايات المهمة والجديرة بالدراسة، هي تلك التي لا تعرض في مستواها السطحي أبعادا وحقائق نفسية؛ "فالحكاية المثيرة التي تخلو ظاهريا من العرض السيكولوجي، هي أكثر ما يهم عالم النفس"[2]. ولعل هذه الرؤية التي يسندها ويدعو إليها **يونغ**، تسعى للفصل بين المجال الإبداعي الممثل في الكتابات الأدبية المستفيدة من كشوفات التحليل النفسي، وبين تلك التي تجعل مجال علم النفس

---

(1) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 244-243.

(2) كارل غوستاف يونغ: علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، ط1، دار الحوار، اللاذقية 1995، ص 194.

محورا لها، وهو ما يؤدي إلى سقوطها فنيا. وهو ما يذهب إليه روني ويليك وأوستين وارين في كتاب "نظرية الأدب"، حيث أشارا إلى أن الحقيقة النفسية ليست ذات قيمة فنية. إلا إذا متنت التلاحم والتركيب، أي إذا كانت باختصار فنا[1].

وإذا كان عز الدين إسماعيل قد اكتفى في المستوى النظري بالإشارة إلى أن رواية السراب، قابلة لأن تفسر فنيا من منظور التحليل النفسي، فإنه حين الانتقال إلى الجانب التطبيقي سعى إلى دمج مفهومين من مفاهيم التحليل النفسي هما: عقدة "أوديب" وعقدة "أورست". وإن كنا نلاحظ أنه جعل التصور الأورستي في واجهة التحليل ونتيجة نهائية لخلاصة الدراسة. فـ "أورست" الذي قتل أمه انتقاما لأبيه، يشبهه "كامل" الذي رغم تعلقه الشديد بأمه، كان السبب في موتها في النهاية. وبالتالي فإن تطابق الموقفين في نتيجتهما النهائية، كان المحفز المركزي الذي جعل الناقد يصنف رواية "السراب" في مسار التحليل الشبيه بعقدة "أوديب أورست".

ولعل هذا التصور الذي يحافظ من الناحية الإجرائية على المفاهيم والمنظورات الخاصة بالتحليل الفرويدي المتصل بعقدة أوديب، قد أفاد منه الناقد في صياغة تصور شبيه ومماثل حين عمل على دمج الموقفين في مسار واحد. وإذا كنا نقر بأنه ليس من اليسير القيام بهذه المزاوجة، دون السقوط في تشويهات لأسس المفهوم النفسي المتبع. فإن التبرير الذي قدمه الناقد حاول إضفاء بعض القيم الاجتماعية على الدراسة، التي ربط فيها بين أبعاد النص النفسية، وحركة المجتمع العربي في ما يتعلق بقضية المرأة، ومواجهتها لواقعها، وسعيها لاكتساب فضاءات أكبر من الحرية[2].

---

(1) روني ويليك، وأستين وارين، نظرية الأدب، ص 96.

(2) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 262.

ويفسر عز الدين إسماعيل سلوكيات "كامل" الذي فشل في علاقته مع زوجته ونجاحه في التواصل مع امرأة "العباسية"، بأن عقدة الزنا بالمحارم هي التي كانت تصده عن التواصل مع زوجته، لأنه يحس بأن حبه نحوها موجه إلى الداخل، إلى داخل الأسرة. وهو بذلك يشبه "أورست" الذي رفض العودة إلى المدينة، بعدما تدخلت "أثينا" لإنصافه، لأنه يدرك أن عودته ستجعل منه ملكا، وسيتزوج "إلكترا" التي هي صورة أخرى لأمها "كليمنسترا". و"أورست" عندما قتل أمه فإن سلوكه هذا كان بدافع الرغبة في الظفر بإنسانيته مرددا عبارته المشهورة "لقد اتجه حبي نحو الخارج".

ونفس الشيء شكله موقف موت الأم بالنسبة لـ"كامل"، الذي كانت نهاية الأم فيه، بمثابة بداية حياة جديدة، وتحرر من كل شعور بالحب نحو الداخل[1]. والخلاصة التي يمكن أن نصل إليها من خلال قراءتنا للممارسة النقدية، التي شملت روايتي **"الإخوة كرامازوف"** و**"السراب"**، هي أنها اتسمت في قسمها الأول بالتتبع الحرفي للتطبيقات السابقة، لا سيما تحليل فرويد الذي عمل من خلاله على إبراز عناصر تتمحور بالأساس حول عقدة "أوديب". أما القسم الثاني فإنه لم يخرج عن السياق الأول، حتى ولو سعى الناقد إلى المزاوجة بين مفهومين. إلا أنه على الرغم من ذلك بقي في فلك التطبيق الحرفي للمفهوم الذي جمع فيه بين عقدتي "أوديب" و"أورست".

ولو حاولنا معرفة مدى مصداقية المزاوجة بين المفهومين، نجد أنهما غير متجانسين أثناء الدراسة، بدليل الاعتماد الكلي على توضيح العلاقة بين الأم والابن، والإشارة إلى نزعة الكراهية التي يحملها الابن تجاه الأب والرغبة في قتله، من خلال تمزيق صورة الأب الواقف بجانب الأم، الارتباط الحميمي للأم بابنها، وقبولها على مضض ارتباطه بالزواج

---

(1) المرجع نفسه، ص 257.

من امرأة أحست أنها تسلبها ولدها"[1].

فالعلاقة المتبنية لرابطة الحبل السري، هيمنت على جوهر الرواية، والتحليل جاء ليبرر جزءا مختفيا، يمكن اعتباره مكملا للرؤية النفسية الأولى. وقد ذهب جورج طرابيشي في كتابه "الأدب من الداخل"، إلى عد رواية "السراب" سقطة فنية، أهمل فيها نجيب محفوظ القيمة الفنية، لحساب اصطناع قضايا نفسية حسب المقاس. ورأى أنها تحمل عقدة أوديب، إلا أن نجيب محفوظ فصل ثوبا من عندياته للعقدة الأوديبية، فقد بنى شخصية البطل بموجب رؤيته الخاصة لمبادئ التحليل النفسي. وكان ذلك البناء عن عمد وتصميم حول عقدة أوديب، لكنه خسر الفن ولم يربح العلم، وهذا هو بالتحديد سر سقوط المشروع الفني لنجيب محفوظ في السراب[2]. وإذا كان هذا الرأي يخص قائله، فإننا نرى أنه يلح على الإشارة للتركيز الذي قام به نجيب محفوظ نحو العقدة الأوديبية.

ولعل الشيء الجلي الذي اعتمده عز الدين إسماعيل، هو عدم الربط بين شخصية العمل الروائي وشخصية المبدع، وهو كما أشرنا سابقا سلوك يبرر تركيزه على بنية العقدة النفسية وتأويلها. وربما رأى في ذلك تحييدا للمؤلف الذي لم يتدخل بذاته، بل قدم تصوراته بشكل يعطيها طابعا عاما، يتفاعل معه القراء بصورة إيجابية. وهذا ما يدعو إليه فرويد، حين يرى بأن "المؤلف الحقيقي هو الذي يخلع على أحلامه الشخصية طابعا فنيا ويجعلها تنطبق على العام والمشترك، وبذلك يتمكن القارئ من متابعة تخيلاته الفنية براحة، لأن القارئ يجد في المتابعة لتخيلاته وقد تحققت في نصوص فنية، يقابلها بلذة دونما شعور بالخجل والحياء"[3].

---

(1) المرجع السابق، ص 244-251.
(2) جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، دار الطليعة، ط1، بيروت 1987، ص 198.
(3) حسين الواد: مناهج الدراسات الأدبية، ص 8.

I - 3 - جورج طرابيشي وعي المنهج وعي المصطلح

يعد الناقد جورج طرابيشي (سورية) من ابرز النقاد العرب المعاصرين الملتزمين بمجال النقد الأدبي النفسي في ميدان الرواية. وقد ألف في هذا المسار عددا كبيرا من المؤلفات أهمها: "**لعبة الحلم والواقع** دراسة في أدب توفيق الحكيم" 1972، "**الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية**" 1973، "**شرق وغرب**"، "**رجولة وأنوثة**" 1977، "**الأدب من الداخل**" 1978، "**رمزية المرأة في الرواية العربية**" 1981، "**عقدة أوديب في الرواية العربية**" 1982، "**الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية**" 1983، "**أنثى ضد الأنوثة**، دراسة في أدب نوال السعداوي" 1984، "**الروائي وبطله**، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية" 1995.

تتميز هذه المؤلفات في مجملها، بالتركيز على المقاربة النفسية للنصوص السردية عموما والروائية خصوصا. وقد أدت هذه الكثافة في الدراسات المنجزة، إلى تبلور مسارات متعددة طبعت الأسس المنهجية للناقد، وجعلت دراساته تتباين في مقارباتها بين الحين والآخر. وأمام صعوبة التطرق لكل الدراسات المشار إليها سابقا، فإننا سنختط لأنفسنا مجالا يتناول النماذج الممثلة للمسارات المختلفة، وسنسعى لاستكشاف خصوصياتها. سواء من حيث صلتها بمنهج التحليل النفسي، أو فيما يرتبط بالأسس النظرية المستند إليها، أو من حيث الخصوصيات التي عمل الناقد على إضافتها ساعيا بذلك لتطويع النظرية. وبذلك نتمكن من الإحاطة بما يحفل به نقد طرابيشي، في ميدان النقد النفسي الروائي. وإذا حاولنا تحديد التوجهات الكبرى، التي ميزت النقد النفسي عنده، نجدها تنقسم إلى ثلاث محاور شملتها ثلاث مراحل أساسية هي:

أ) المرحلة الأولى وفيها غلب التأويل الإيديولوجي المنطلق من الأسس السوسيولوجية على النقد النفسي، فانكشفت الكتابات عن مزاوجة بين الإيديولوجيا والنقد النفسي، مع هيمنة في المستوى

التطبيقي للنزعة الوضوعاتية. وهذا المسار تضمنته كتاباته الأولى "لعبة الحلم والواقع"، و"الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية".

ب) المرحلة الثانية وفيها تراجع الناقد عن أطروحاته ذات البعد السوسيو - نفسي الإيديولوجي المتسم بالنزعة التحليلية الموضوعاتية. وسعى لتأصيل منهج التحليل النفسي الفرويدي، وتعد هذه المرحلة بداية لمشروع طموح، يقول عنه الناقد **طرابيشي** نفسه أنه يسعى من خلاله لدراسة الأشكال السردية العربية المتعددة، تبعا لخصوصياتها النفسية الإيديولوجية والجمالية. وقد برمجها على ثلاث مراحل تبدأ بكتابات السيرة الذاتية، تليها كتابات تشترك في المضمون، ثم ينتقل لمعالجة الرواية النسائية[1]. وقد مثلت هذه المرحلة كتابات من مثل: "عقدة أوديب في الرواية العربية"، "الأدب من الداخل"، "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة"، "رمزية المرأة في الرواية العربية".

ت) **النقد النفسي الجديد**: وهي المرحلة الأخيرة ويمثلها كتاب: "الروائي وبطله".

وسنسعى لرصد هذه التحولات في ما يأتي:

II – 3 – 1 – النقد الأدبي والتحليل النفسي

في المقدمة المنهجية الذي صدر بها **طرابيشي** كتابه "عقدة أوديب في الرواية العربية" يمكننا تسجيل الملاحظات المتصلة بالرؤية التي يسعى الناقد من خلالها مقاربة النصوص الروائية من منظور نفسي. وأهم ما يمكن الأخذ به، هو الميل الواضح إلى تبني مزاوجة منهجية بين المنظور الفرويدي، وبين المقاربة السوسيولوجية. إلا أن مسار التحليل ينطلق من

(1) جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، ط1، بيروت 1982، ص 7.

الرؤية النفسية والواقع اللاشعوري، ليصل إلى الحقيقة الاجتماعية. وهو عكس ما كان الناقد يعتمده في دراساته السابقة لهذا الكتاب.

حيث كانت المنطلقات الأساسية هي البعد الإيديولوجي، الذي يتم تسويغه نفسيا عبر مجموعة من المنطلقات، التي تعمل على ربط الحالات النفسية والعصابية، بالممارسات الاجتماعية التنظيمية، والتقسيمات الطبقية المهيمنة، أو المسلكيات القمعية العنصرية السائدة في مجتمع من المجتمعات. كالقول مثلا بأن الأبحاث والدراسات السوسيو-سيكولوجية، أكدت أن الحقد العنصري والتمييزي في المجتمعات الملونة يتخذ تلبسا جنسيا. فاعتداء الأبيض على السوداء والأسود على البيضاء يعتبر أبشع صور الحقد والتنكيل العنصريين[1].

يؤكد طرابيشي في مقدمة الكتاب التي وضع لها عنوان "ملاحظات منهجية"، على أن الدراسة النفسية تتحدد بالنتائج المحصل عليها، انطلاقا من الممارسة التطبيقية، أكثر من المجال النظري. لأن النظرية لا يمكن أن تنتج معرفة عينية بالنصوص المتعددة، ولا يمكنها أن تجيب على خصوصيات وتنوع، وتشابك الفعل الإبداعي. ولذلك فإن الاهتمام الأول والأخير يجب أن يتجه لمساءلة التطبيق الذي يحدد غنى وثراء النظرية. كما أن النقطة الأساسية التي يتميز بها الأساس المنهجي، الذي يتبناه الناقد هو إشارته المهمة إلى أن الممارسة النقدية في المجال النفسي، لا يجب أن تتوجه نحو المؤلف، بقدر ما تكون غايتها النصوص الأدبية في ذاتها. فاهتمام الدارس وانشغاله الأساسي، ليس تفسير شخصية المؤلف من خلال كتاباته الأدبية، ولا هو محاولة تبرير لسلوكيات ذاتية فردية معزولة عن منظورها السوسيو - ثقافي التي أنتجها. بل إن الدراسة الممارسة هي من صميم النقد الأدبي وليس التحليل النفسي.

---

(1) جورج طرابيشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة، ط2، بيروت 1979، ص9.

وفي هذا السياق نجد **طرابيشي** يقف في طرف نقيض، من الممارسة النقدية التي اعتمدها **عز الدين إسماعيل**، حين درس رواية "الإخوة كرامازوف" لـ **دوستويفسكي**، ويسلك موقفا متميزا من مقاربات **فرويد** التأويلية حين درس نفس الرواية. ويرى **طرابيشي** أن **فرويد** لم ير في رواية **دوستويفسكي** إلا العصابي، وأهمل بذلك العنصر الأدبي[1]. ولذا نجد طرابيشي يجري دراساته بوعي تام، بخصوصية الدرس الأدبي ومقوماته الجمالية. كما يعد التحليل النفسي أداة معرفية ومقاربة منهجية، لا يجب أن تحجب على الناقد طبيعة المدونة الأدبية ومقوماتها. فهو ليس محللا نفسيا عليه اكتشاف العُصابات والعقد والحُصارات، وبالتالي كشف الخلفية النفسية للكاتب. بل هو ناقد أدبي غايته الكشف عن المكونات الجمالية والنفسية والتكوينية للعمل الأدبي[2]. وهذا الموقف الأساسي عند **طرابيشي** يجعله يتميز بوضوح الرؤية في الممارسة النقدية المعتمدة للتحليل النفسي، وإن كنا نلاحظ بمقابل ذلك غياب التصور الكلياني للممارسة الإجرائية.

فالناقد لا يحدد لنا المستوى الذي تعامل وفقه مع نظريات التحليل النفسي، ولا يضبط منذ البداية الأساس الإجرائي للمنهج المعتمد في الدراسة. فهو حين يقر في المقدمة المنهجية، بأنه سيعتمد التحليل النفسي في دراسته للأعمال الأدبية، لا يكلف نفسه توضيح المنهج بدقة، وهو ما يفرض علينا اكتشاف ذلك، عبر مسايرة وتتبع الخطوات الإجرائية أثناء التحليل.

تناول **طرابيشي** في كتابه عقدة أوديب في الرواية العربية، أشكالا سردية متعددة تنوعت بين القصة القصيرة والمسرحية والرواية. حيث

---

(1) جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، ط1، بيروت 1982، ص 6.

(2) المرجع نفسه، ص 5.

درس قصتين لإبراهيم عبد القادر المازني هما: إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني. كما حلل كتابات توفيق الحكيم المسرحية، ودرس روايات عودة الروح، سجن العمر، زهرة العمر، ورواية عصفور من الشرق. وكذلك الشأن بالنسبة لسهيل إدريس الذي نال حظه من خلال دراسة روايتي الخندق الغميق، والحي اللاتيني. أما الكاتبة أمينة السعيد فدرس لها قصة النبوءة، ورواية الجامحة. وإذا حاولنا الاقتراب من حدود الدراسة المقترحة، فإننا نجدها لا تمسك بخط منهجي واحد. بل تتعاطى مجموعة من الإجراءات النقدية التي تتسم بالتداخل بين مفاهيم متعددة للتحليل النفسي، كعقدة أوديب، الرواية العائلية، الأم الفالوسية..

II – 3 – 2 – الرواية العائلية:

يرى فرويد في مقاله "الرواية العائلية للعصابيين"، أن الأساس لكل كتابة قصصية فنية يعود إلى مرحلة الطفولة، التي يشكل فيها كل واحد روايته العائلية التي ينتجها عندما يكتشف الحياة العامة، والعلاقة التي تربط أباه بأمه. فحين يزاحمه أخوه الجديد العلاقة مع الأم، يتناقص ارتباطه العاطفي، وحين يعرف أن هناك آباء آخرين مثل أبويه، يتملكه الإحساس بأنه طفل لقيط. وتتعقد القضية حين يكتشف الطفل الفرق بين الجنسين، فيجد أن القوة بجانب الأب الذي يرمز للسلطة، في حين يجد نفسه من جانب الأم التي لا تقوى على انتزاع منزلة الأب. فيتعاطف معها وينشأ الإحساس بضرورة احتلال منصب الأب. وهو ما يؤوله فرويد على أنه رغبة في قتل الأب وامتلاك الأم.

ونظرا لعدم إمكانية تحقيق ذلك بالفعل، لكونه يعد تجاوزا لمحرمات ومحظورات اجتماعية، تتحول هذه المشاعر إلى تصورات داخلية تتموقع في اللاوعي، وتسعى لتشكيل الحكاية الخاصة بالطفل، الذي يرى أنه ولد فقد أبويه، وأنهما سيعودان لاسترجاعه، وأن نسبه نقي

وما يعيشه هو مجرد حلم يقظة. فمفهوم الرواية العائلية التي أشار إليها فرويد في كتابه "تفسير الأحلام" حاولت أن تبلوره **مارت روبير** Marthe Robert مؤكدة أن أصول الرواية تعود إلى جملة الرغبات والمحرمات عند الطفل اللقيط واللاشرعي وتمرده على وضعه.

لكن فرويد كان قد استبدل هذا الطرح، بآخر هو نظرية قتل الأولاد لأبيهم، أو ما يعرف بعقدة أوديب[1]. ويشير إلى أن هذا النوع من الكتابات يميز السير الذاتية بالأساس لأنها تعمد على إعادة صياغة الرواية العائلية الطفلية في مرحلة الرشد. هذه القصة التي تكون قد كبتت ثم نسيت وبقيت متسترة فقط في المستوى الذهني. غير أن التحليل النفسي يكشف "عن هذه القصة العجيبة التي تعاود الظهور بطريقة لاواعية في الأعمال القصصية، وعلى الأخص في السير الذاتية"[2].

وقد رأى **طرابيشي** أن قصص **المازني**، و**توفيق الحكيم**، و**أمينة السعيد**، تتجلى فيها أبعاد "الرواية العائلية" من جانب حضور الأم، واتصالها بالابن ضمن علاقة إيجابية طيبة أو علاقة صدامية. فهو بذلك يجمع في ممارسته النقدية بين نظريتي الرواية العائلية، والرواية الأوديبية من خلال علاقة تتأسس بين الابن والأب والأم. فمجال الرواية العائلية ينبني وفق علاقة ثلاثية، مثله مثل العلاقة الأوديبية. والاختلاف الذي يمكن أن يحصل، لا يعدو أن تكون بمثابة تبادل للمواقع من حيث التقارب أو التنافر، بين الأقطاب الثلاثة للعلاقة.

فبالنسبة لقصتي "إبراهيم الكاتب" و"إبراهيم الثاني" **للمازني**، نلاحظ أن طابع السيرة الذاتية الذي أطر الروايتين سمح ببروز ملامح الرواية العائلية التي حددها **طرابيشي**، من خلال توضيح أسس الصلة

---

(1) مارت روبير: رواية الأصول وأصول الرواية، ترجمة وجيه أسعد، اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص 42-55.

(2) حميد لحمداني: النقد النفسي المعاصر، ص 17.

القائمة ضمن سرد السيرة الذاتية للبطل "إبراهيم"في الروايتين (إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني). فنجد أن صورة الأم حاضرة ومهيمنة على تفكير البطل، الذي يحس باستمرار أن وجوده مرهون بوجود أمه. وأن لا مجال لإقامة علاقة مع امرأة أخرى، وهذا الصدود عن المرأة "حليلة كانت أم خليلة أم صديقة، هو في التحليل الأخير صدود عن الجنسية، فما دامت الأم امرأة، وما دامت كل امرأة حاملة للجنس بحكم غريزتها النوعية، فإن المرأة الوحيدة التي يمكن أن يحبها إبراهيم لا بد أن تكون امرأة بلا جنس"[1].

وهو ما يفسر على أنه رغبة قوية للبقاء، في المرحلة ما قبل الأوديبية، المرحلة اللاجنسية التي يكون فيها للحلم الطفلي، بانتمائه للعائلة النبيلة، مجال كامل للتخيل والحلم. وقد تمكن طرابيشي من تحديد ملامح الرواية العائلية/ الأوديبية لدى المازني، حين حلل مستويات العلاقة التي تتحكم في عائلة إبراهيم، وطبيعة الصلة التي تربط البطل بوالده وبأمه.

إن "إبراهيم" يعيش حالة من التثبيت على شخصية الأم التي ملأت حياته برمتها، وجعلت ملامح التعلق بها تهيمن على مجمل الروايتين. حتى أنه يصفها بأنها لم تكن ككل النساء، بل كانت رجلا، لما تميزت به من قوة إرادة وسداد رأي. ويفسر طرابيشي هذه الحالة بردها إلى مقولات التحليل النفسي، التي يصبح وفقها إبراهيم معصوبا أوديبيا لم تنفصل في لا شعوره الأم عن الزوجة. فتصنيم الأم هو موقف مناقض لمفهوم الزوجة كرمز حامل للجنسية، غير أن "إبراهيم" لم يتخلص نهائيا من هذا الهاجس المكبوت في لاوعيه، "ومن ثم فهو إنسان لم يفلح بصورة أو بأخرى في تصنيم الأم إلى حد اللاتجنيس الكامل"[2].

---

(1) جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 34.

(2) المرجع السابق، ص 43.

وإذا كان طرابيشي قد ساق هذا الحكم بشأن بطل روايتي المازني، فإنه يستند في ذلك إلى أسس الرواية العائلية الأوديبية، التي تجعل الطفل يحتفظ بأمه ويسعى لاحتلال مكان أبيه. وبما أن الأب في روايات المازني يتصف بالسلبية، والابتعاد عن معاناة الأسرة وانشغالاتها، فهو غائب بالحياة وبالموت. وحضوره شر ممارس ضد الأم المعبودة من ابنها، ولذلك فإنه خلق تجسيدا لشعور الرغبة في التخلص منه عند الابن. وقد أظهر طرابيشي ذلك من خلال النصوص التي ساقها من الروايتين، والتي تشخص صورة الأب غير المرغوب[1]. وتظهر صورة الأم على نحو ما أشارت إليه مارت روبير، من أنها لم تعد امرأة من لحم ودم، يجب الفوز بها على قوة رجولية خصم، ولكن الأم الأبدية التي تسود وحدها[2].

ويعمد طرابيشي إلى ربط الصلة بين النصوص الروائية "إبراهيم الكاتب" و"إبراهيم الثاني" و"عود على بدء"، وبين السيرة الذاتية للمازني في أكثر من موضع، مشيرا في كل مرة إلى سلوك واقعي من سلوكيات الكاتب. فنجده يرصد حقيقة تصوره للمرأة وطبيعة العلاقة التي كانت تجعله لا يميل إلى التقرب منها، وكيف أن المازني لم يكن للمرأة عنده مجال. ويورد في هذا الشأن مقالا كتبه توفيق الحكيم في مجلة الثقافة، يبين فيه أن المرأة كانت حاضرة بقوة في كتابات المازني، إلا أنها كانت غائبة كلية في حياته الواقعية، وأنه لم يعرف امرأة كانت صاحبة الشأن الأول عنده.

كما استند طرابيشي في نهاية دراسته إلى متون خارجية عن النصوص السردية ليمارس التأويل بشأن شخصية البطل إبراهيم، وسلوكه الميال للتعلق بالأم. فقد اعتمد على سيرتين ذاتيتين كتبهما

---

(1) المرجع نفسه، ص 39.

(2) مارت روبير: رواية الأصول وأصول الرواية، ص 176.

المازني هما: سبيل الحياة، وقصة حياة ليفسر سلوكيات البطل ونزعاته المتعددة. ويذكر طرابيشي أن التطابق يكاد يكون تاما، بين السيرة الذاتية والنصوص الإبداعية التي كتبها المازني، لدرجة أن الكاتب سحب من التداول الكتاب الأول "سبيل الحياة"، في حين أن الكتاب الثاني "قصة حياة" لم ينشر إلا بعد اثني عشر سنة بعد وفاته. وفي هذا الشأن يقول طرابيشي "إننا لا نستطيع تعليلا لطفالة إبراهيم إلا بالرجوع إلى ما قبل تاريخه الطفلي، ومن حسن الحظ أن المازني ترك لنا سيرتين ذاتيتين على الأقل، وهما سبيل الحياة وقصة حياة. وفي هاتين السيرتين نكتشف أن الأم ليست هي البطلة الوحيدة في الرواية العائلية لإبراهيم عبد القادر المازني، بل يقاسمها دور البطولة الأب، وإن تكن بطولته سلبية خالصة"(1).

إن جورج طرابيشي، وهو يستعين في تحليله النفسي بالمصادر الخارجية، يكشف عن عناصر ومكونات الرواية العائلية في نصوص المازني. إنما يمارس النقد النفسي للنصوص الأدبية مستعينا بأطروحات مارت روبير، وبما قدمه شارل مورون فيما يخص الأسطورة الشخصية للمؤلف. والتي تتم الاستعانة بها في آخر المطاف لتحديد الشروط الذاتية والموضوعية الاجتماعية، التي أسهمت في بنية اللاوعي عند المبدع. فالتحويلات الطفلية تتشكل وفق سيرورة لاواعية، تتحكم في هيكلتها ضروب السلوكات المختلفة التي تتدخل في بناء اللاوعي. وهذا المسار المعتمد يتفق مع ما قدمه شارل مورون، الذي يقر بأن الأثر الفني يكون محصلة تنتج عن تفاعل متغيرات ثلاث هي: المصادر الخارجية من علاقات اجتماعية وشروط معيشية، والمصدر الداخلي بما يمثله من أبعاد نفسية متشابكة ومتفاعلة، واللغة بوصفها القناة التي يتم عبرها إنجاز الفعل الإبداعي. وحين يرتكز فعل التوازن بين العالم الداخلي والخارجي

(1) جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 37.

يترك أصداءه وبصماته في العمل الفني[1].

إن الواضح من خلال الإشارة السابقة لنقد **طرابيشي** النفسي، أنه رغم استفادته من منظورات نفسية نقدية متعددة، فقد حافظ على البعد القائم بين النصوص والمبدعين. فحين يشير إلى الرواية العائلية للمازني، ويستعين بمذكرات سيرته الذاتية، يترك هامشا للتباين بين "إبراهيم" البطل الروائي وبين "إبراهيم" المازني الكاتب والمبدع. وهذه المسافة القائمة بين العنصرين هي التي يشغلها التأويل النفسي، الذي يمنح الحرية للقارئ والناقد بأن يحكما على النص، من خلال القراءة التحليلية النفسية للنص وليس التحليل النفسي للمبدع.

ويؤكد **طرابيشي** صراحة على المسار الذي اعتمده في قراءة نصوص **المازني**، قراءة تنطلق من النص لتصل إلى السيرة الذاتية للمبدع. يقول "قمع المازني، الذي كان فنه شكل التعبير عن عصابه، بدأنا بالأدب وانتهينا بالسيرة الذاتية. بدأنا مع إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني لننتهي إلى المؤلف الذي يختبئ - ولا يتوارى - وراءهما والذي ينطقان بصفة شبه رسمية بلسانه"[2]. إن هذا التحديد الإجرائي يشير في المستوى المنهجي، إلى مستوى مختلف عن التحليلات النفسية التي تربط بصورة إكلينيكية بين النص ومبدعه، على الرغم من أن النتيجة تكاد تكون متقاربة. فالتحليل الذي اعتمده **طرابيشي** استند إلى عناصر **شارل مورون** النفسية، ووظف البعد الاجتماعي والذاتي للمؤلف في نهاية المطاف، رغم أن سمة التحليل المقدم تشير إلى الجمع بين ثلاث تصورات متشاكلة، لـ**فرويد** و**مارت روبير** و**شارل مورون**.

وفي مستوى آخر من تطبيق مقاييس "الرواية العائلية"، يركز **طرابيشي** على رواية "سجن العمر" لـ**توفيق الحكيم**، التي يرى فيها

---

(1) شارل مورون: مالارميه، ص 19.

(2) جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 59.

تمثيلا للمسار الطفلي الحالم والمتمحور حول وقائع السيرة الذاتية. وإذا كان في دراسته لـلمازني قد انطلق من النصوص، ليصل إلى الكشف عن العصاب عند المبدع، فإنه في دراسته لـ توفيق الحكيم انطلق من السيرة الذاتية الواقعية ليفسر الشكل الفني والأدبي، والخصائص الجمالية للكاتب. وإذا كان هذا الإجراء المنهجي غير محدد بنظرية نفسية واضحة المعالم والأبعاد، عدا اعتماده على مفهوم الرواية العائلية، فإن الناقد يعي جيدا الطريقة التي يؤسس لمنهجيتها. فهو يرى بأن الانطلاق من التحليل النفسي، في التعامل مع توفيق الحكيم هو نقطة بداية غايتها الأولى والأخيرة، التفكيك بقصد الفهم الواثق للبنية الجمالية للكاتب[1].

وقد سار طرابيشي وفق هذا النهج في تحليله لرواية سجن العمر، مؤكدا على أن الرواية العائلية فيها مبنية وفق مثلث أوديبي قاعدته الأم الفالوسية، وضلعاه الأب والابن اللذان ساوى بينهما الاضطهاد. فإذا كانت القسوة والتسلط سمة الأب في روايات المازني، فإنها عند الحكيم ناتجة من سلطة الأم. ويستنتج طرابيشي خيوط الرواية العائلية للطفل الحكيم من خلال جملة من القرائن المعروفة، بوصفها إواليات ضرورية لبناء صورة الطفل المتخلي عنه، أو الذي يعيش حالة تأزم مع والديه اللذين يعتقد أنهما ليس والديه الحقيقيين. وهذه القرائن يحددها بمجموعة من الوقائع هي:

- إحساس الطفل بالنفور من ثدي أمه التي تقسو عليه.
- العلاقة المتوترة مع الأم التي تحرمه من الأكل المشتهى.
- ولادة الأخ الأصغر، وما يتسبب فيه من فقدان لفردوس الحضن الأموي.
- انعكاس طبيعة العلاقة المتوترة مع الأم على صحة الطفل[2].

---

(1) المرجع السابق، ص 60.
(2) المرجع نفسه، ص 68.

وهذه المرتكزات الأربع هي التي أسهمت بحسب **طرابيشي**، في بلورة السلوكات والصفات اللاحقة لتوفيق الحكيم. وقد كان لممارسات الأم، التي هي نموذج لـلأم "الفالوسية" المعروفة في أدبيات التحليل النفسي بصفات القسوة، والغلظة، والطبع الحاد، والعناد، والإصرار، وعدم التراجع في المواقف مهما كلف ذلك. ولكونها صاحبة الأمر والنهي في البيت، والكلمة الأولى والأخيرة لها، خلقت إحساسا لدى الطفل جعله يشعر شعور السجين، وتحول البيت من رمز للألفة والاطمئنان، إلى فضاء معاد رديف للقمع والاضطهاد والقلق. ولذلك جاء النص السردي كما يرى **طرابيشي** حافلا بكلمة سجن التي كثر ترددها وتواترها.

ولعل الخلاصة التي نصل إليها تحيل إلى الشعور الذي ظل يطارد الطفل حتى شيخوخته، وهو رهاب الأم، أو بمعنى آخر بقي الطفل سجين الخوف من الأم. ولذلك سعى **توفيق الحكيم** في "زهرة العمر" أن ينجو إلى أم أكبر، تعوضه ما فقده من الأم الأولى، هذه الأم هي الطبيعة، بكل ما تحمله من قيم النقاء والرحابة والحرية والحب والفن. فـ"إن يكن سجن العمر سيرة ذاتية لتوفيق الحكيم المقيد، السجين، فإن زهرة العمر.. سيرة ذاتية لتوفيق الحكيم الذي جاهد لتحطيم أغلاله والخروج من سجنه"[1].

ولعل هذا المنحى الذي اعتمده **طرابيشي** في التأويل النفسي، المستند للسيرة الذاتية، والحامل لحدود الرواية العائلية، هو نفسه ما أقرته **مارت روبير**، حين تعرضت بالتفسير للرواية العائلية، ولنموذج "روبنسون كروزو" للكاتب **دانيال ديفو**. فـ"روبنسون" له روايته العائلية التي دفعته للخروج من هيمنة التقاليد الارستقراطية والبرجوازية، بالانتقال إلى عالم آخر هو الطبيعة البكر، والفردوس المنشود في جزيرة خالية، فيعيد من

---

(1) المرجع السابق، ص 78.

خلالها صياغة الحياة بصورة جديدة، "ويغلق دارة روايته الأسرية بمقتضى أكثر التقاليد نقاء"[1].

والنزوع الذي ساير فيه الحكيم الانتقال التعويضي، قاده إلى التأمل والبحث في مسارات الإبداع الفني بمختلف تجلياته، سواء في الموسيقى أو المسرح، أو الكتابة الأدبية الفنية. والرواية العائلية للطفل توفيق الحكيم، حددت له قدره الفني، وكرست لديه ذوقا فنيا خاصا ومتميزا[2]. هذه الخلاصة التي تم التوصل إليها تبدي لنا مدى التأمل الذي اعتمده طرابيشي لنزع مفهوم البعد التحريمي والقمعي للسلطة الأبوية الممثلة عادة في الأب، وأعطاها تنويعا يستجيب في إطار المنهج المتبع، للخصوصية النفسية التي يمكن أن يتيحها النص الروائي.

وبذلك يكون الناقد قد بين تحكمه في جوهر البعد النظري للمنهج النفسي التحليلي، وتمكن من فتحه على آفاق أخرى، لا تناقض أساسه ومنطلقاته. وعمل على المزاوجة بين عناصر العقدة الأوديبية، ومكونات الرواية العائلية، مما أتاح له حرية كبيرة في تحديد مجال واسع للربط بين البعد اللاشعوري واللاوعي، وبين القيم السوسيولوجية السائدة في المجتمع. فكانت العلاقات الاجتماعية منطلقا للمادة النفسية.

وقد تمثل هذا المنحى أيضا في دراسته التي أقامها حول رواية الكاتبة أمينة السعيد والتي عنوانها "آخر الطريق"، حيث تظهر عبر سيرورة التحليل المقاربة التشاركية للبعد النفسي الفردي. كما تبرز تشكلات اللاوعي من خلال القيمة الفرويدية، والقيمة العائلية. فيصبح المثلث الأوديبي نظيرا لمثلث الرواية العائلية، يتقاطع معه في مكوناته الأساسية. وفي ذلك يقول طرابيشي "في آخر الطريق نلتقي من جديد المثلث الأوديبي المتساوي الساقين. قاعدته يحتلها أب شرير، خصاء،

(1) مارث روبير: رواية الأصول وأصول الرواية، ص 213.

(2) جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 82.

ذو وجود عملاقي وساحق. وضلعاه واهيان رقيقان يشغلهما أم وأبن يجمعهما ويساوي بينهما رزوحهما تحت وطأة اضطهاد ذلك الأب. وكما في كل رواية عائلية، فإن الإبن في آخر الطريق هو الراوي، ومن ثم فهو رائي الاضطهاد"[1].

غير أن طرابيشي في دراسته لرواية أمينة السعيد، يلتزم إجراء مغايرا لما كنا قد لاحظناه في دراسته للسيرة الذاتية. فإذا كانت منطلقاته تتعدى حدود المدونة المدروسة لتستعين بمعطيات خارجية، مثلما كان الأمر مع المازني وتوفيق الحكيم، حيث يتم التركيز على المبدع. فإننا في نص رواية "آخر الطريق" نساير البحث باتجاه الكشف عن سيكولوجية النص الروائي وإهمال المبدع.

ويتم استثمار مقولات التحليل النفسي المتصلة بالعقدة الأوديبية والرواية العائلية، استنادا إلى دوائر الفعل المتمحورة حول الشخصية الرئيسية في الرواية. فـ"مدحت"عجوز يحمل معالم الحياة الطفلية المستحيلة التي نجمت عن علاقته المستحيلة مع أبويه. كما يعيش في ذات الوقت صراعا متشنجا يواجه فيه أباه، ويحمل كل الود لأمه. وقد رأى طرابيشي في هذه الحالة العصابية، تمثيلا جديدا للتوازي القائم في بنية النص اللاشعورية، بين هيئتين تؤطران لازدواجية التشكيل النفسي المبني على الصراع والتناقض. ويذهب لحمداني إلى الإشارة بأن طرابيشي في تحليله هذا، قد انتقل في تأويله للحدث النفسي من الارتكاز على عناصر خارجية عن النص، إلى التعامل بصورة مباشرة مع مكوناته النفسية، وهو ما يجعل الدراسة التي أقامها طرابيشي تتسم باقترابها من النقد الأدبي أكثر من توجهها لخانة التحليل النفسي الصرف. فغاية التحليل هي "خدمة الدلالة السيكولوجية للنص"[2].

---

(1) المرجع نفسه، ص 218.

(2) حميد لحمداني: النقد النفسي المعاصر، ص 78.

ويوضح طرابيشي مسعاه النقدي الجمالي، من خلال الحكم الذي أصدره بشأن القصة. حيث يرى بأن كاتبتها لم تحاول أن ترقى بها جماليا، من خلال الصياغة الأسلوبية الفنية، وتركت الوقائع تتحكم بشكل كلي في المسار الروائي. فالنص السردي الذي نواجهه في "آخر الطريق" يفتقد للأسلبة الفنية الروائية، وخضع بصورة مطلقة للنظرية النفسية التي سعت الكاتبة لأن تجعل من روايتها تطبيقا صريحا لها. "فهي لا تكاد تختلف في شيء عن قصة مختلفة كتبها كاتب، أو بالأحرى ناسخ، اطلع على النظرية التحليلية النفسية، فأراد أن يقدم مثالا تطبيقيا عليها في إطار قصصي"[1].

إن هذه الملاحظة النقدية، تكشف عن الوعي النقدي الذي عرفه طرابيشي في هذه المرحلة من كتاباته، حيث انتبه في القسم الثاني من كتابه "عقدة أوديب في الرواية العربية"، إلى القيمة الفنية للنص الروائي. كما أنه أحس بضرورة البحث باتجاه التأصيل للنقد الأدبي النفسي، وليس التطبيق الفج للنظريات النفسية على النصوص الأدبية.

ونجد أن الناقد يتعرض لهذا التوجه في مستهل المقدمة المنهجية، في القسم الثاني من مشروعه النقدي؛ حيث يشير في كتابه "الرجولة وإيديولوجية الرجولة" إلى أن النقد الذي تناول ثلاثية محمد ديب، هو نقد رديء، لأنه قرأ الرواية الثلاثية على أنها مجرد ربورتاج تسجيلي للوقائع، لا على أساس أنها عمل فني بالإمكان البحث عن تأويلات جمالية له[2]. ومن ثم فإن كل مقاربة للنص السردي لا تأخذ في الحسبان الأبعاد والمؤشرات النفسية، ومكوناتها الفكرية، ومرتكزاتها ومنطلقاها الفلسفية، تبقى مجرد دوران حول وهم الاقتناع الزائف بالوقائع.

ومن منطلق البحث المنهجي تتخذ الرواية العائلية تنويعا جديدا، في

---

(1) جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 241.
(2) جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة، ص 9.

القسم الثاني من مشروع طرابيشي، حيث تتم المحافظة على مرتكزات البؤرة المنهجية، وتساق الفكرة عبر نظرة جديدة تتعلق بربط الرواية بمقاربات، تتعاضد لتظهرها على أنها في نهاية المطاف قصة فرد. وهذا الفرد في ثلاثية محمد ديب هو "عمر الدزيري"، وليس محمد ديب الكاتب والروائي. من هنا يكون مسار التحليل قد أخذ بالبعد النصي، الذي يعمل على قراءة النص، ومحاولة الكشف عن قيمه التي تجعل منه كيانا، تتحاور فيه عدة مستويات نفسية واجتماعية وثقافية. ويعمل طرابيشي انطلاقا من هذا الموقف على توسيع أفق التحليل النفسي، ليجعل منه عاملا بنائيا، لا ينفصل عن المكونات الأخرى للوجود الفعلي لبطل الرواية والشخصيات الأخرى، الشاغلة لمساحة الفعل في ثلاثية ديب.

لقد كانت المقاربة الأولى التي يستند إليها التحليل في الثلاثية، هو انتماؤها العالم - ثالثي بحسب رأي طرابيشي، وبالتالي فإن الجهد النظري المفعل للتحليل يسعى لإبراز خصوصية العلاقة الأوديبية في الرواية، ومن ثم تفرد الرواية العائلية للطفل "عمر" من حيث انفتاحها على الأبعاد السوسيو - تاريخية. فإذا كان كل طفل يعيش روايته العائلية في مستواه الداخلي، وفق تصور واستيهام تأويلي، لا يظهر على سطح التواصل مع الآخرين، إلا من خلال عصاب الوجدان الفردي، فإن "عمر الدزيري" يحيا روايته العائلية، في فضاء خارجي غير ذاتي، يشكل المجتمع والواقع الاستعماري مسرحا لها، حيث يتم الانطلاق من الفردي الذاتي باتجاه العمومي الموضوعي. "فالسيكولوجيا هنا تحيلنا دوما إلى السوسيولوجيا. وإن يكن لعمر الدزيري، مثله مثل ما لجميع أطفال العالم رواية عائلية خاصة، فإنه بوصفه طفلا جزائريا لا يحيا هذه الرواية على صعيد داخلي محض، بل يجد نفسه مكرها، لا مخيرا، على أن يتخذ من العالم الخارجي مسرحا لها"[1].

(1) المرجع السابق، ص 11.

إن طرابيشي يقرأ ثلاثية محمد ديب "الدار الكبيرة"، "الحريق" و"النول"، من منطلق يوازي النفسي بالاجتماعي، ويؤول المعطيات الواقعية لتتناسب مع تصورات الصبي "عمر" وأحلامه، التي يسعى لأن تكون تعويضية لواقعه. فهو يهرب من الأم الشريرة التي تمثلها "عيني"، و"دار السبيطار" التي هي أم أخرى، تشترك مع الأم في احتضانها للمفتى بين جنباتها. يهرب إلى الأم المثالية، التي تمثلها المدينة المثالية، المتحققة في مستوى اليوتوبيا Utopie. وإذا كنا في كل رواية عائلية نجد أن الطفل يسلي نفسه، بالحلم بالعودة إلى والديه الأصليين، فإن "عمر" يحلم بالعودة إلى مدينة فاضلة، تحضن سكانها كما تحضن الأم الطيبة أطفالها. ويتحقق ذلك الحلم عبر حالة الوعي التي تتشكل من خلال الرفض اليومي، للواقع التعيس والبائس الذي تهيمن عليه الأم الشريرة التي هي فرنسا، والتحدي للالتحاق بالأم الكبيرة التي طال انتظارها وهي الجزائر[1].

إن الإسقاط الذي اعتمده **طرابيشي** في قراءته لثلاثية **محمد ديب**، حاول أن يجعله يتساوق وفق مستويين: المستوى الأول تهيمن فيه القصة الفردية، قصة الطفل "عمر" الذي يبحث عن الخلاص من واقعه المأساوي. أما المستوى الثاني فإنه يتصل بمجال التأويل الذي يسعى لقراءة النص قراءة نفسية، تربط بين السلوكات الفردية والجماعية لشخصيات الرواية الثلاثية، وبين ديناميكية الفعل الاجتماعي الواقعي المتميز بالتحولات المهيئة لقيام الحركة الثورية الداعية للاستقلال، ورفض الهيمنة الاستعمارية. وهذا المسعى ينسجم مع التوجه العام للنقد النفسي عند طرابيشي في مشروعه الجديد الذي يرى أنه بعيد عن الاختزالية. فانطلاق التحليل يكون من العقدة ليصل مداه في بناء وتشكيل الحالات والوضعيات السيكولوجية والإيديولوجية، عبر تكيف

(1) المرجع السابق، ص 39.

منهجي تتباين فيه خيارات الإيديولوجية والتحليل النفسي[1].

II - 3 - 3 - لاوعي البطل ولاوعي النص أو التحول من الروائي إلى الراوي:

في كتابه "الروائي وبطله مقاربة اللاشعور في الرواية العربية" ينتقل جورج طرابيشي إلى مستوى أكثر وضوحا ودقة، في التعامل مع النصوص الأدبية مستعينا هذه المرة بمفهوم "لاشعور البطل الروائي"، الذي يجعل منه مفتاحا لدراسته. ويؤكد منذ البداية الطابع المتميز للدراسة من حيث فصله بين شخصية الكاتب، وشخصية البطل الروائي أثناء التحليل. وسعيه لتقديم تصور نقدي مخالف لسابقه، يرتكز على جعل النقد الأدبي هو غاية الدراسة، حيث يصبح التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي وليس العكس. كما أن انطلاق التحليل يكون من النص الأدبي وينتهي إليه دون أي تأويلات أو أبعاد يهدف إليها خارج بنية النص.

ويشير طرابيشي إلى ذلك حين يصرح بالقول: "نقطة وصولنا، كما نقطة انطلاقنا هي النقد الأدبي. وليس التحليل النفسي بين أيدينا إلا أداة منهجية، ولا ندعي أننا نقدم كشوفا جديدة في مجال التحليل النفسي، بل نبغي توظيف كشوف التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي. ومن ثم فإن الكاتب بحد ذاته لا يعنينا بكثير أو قليل. ونحن لا ندعي إطلاقا المماهاة بين الروائي وبطله، أو تجسير الهوة بين لاشعور كل منهما. ولا نزعم، على الأخص أننا نقرأ النص الروائي على أنه ضرب من سيرة ذاتية للروائي.. فالرواية عمل فني، والفن في الإنسان طاقة حرية"[2].

إن الصورة التي تطالعنا بها هذه التصريحات تؤكد على نزعة تتبنى

---

(1) عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، ص 183.

(2) جورج طرابيشي: الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت 1995، ص 9.

المسار الجديد في النقد النفسي، الذي يبحث في الأبعاد السيكولوجية للنص الروائي، ويعمل على إضفاء نوع من الحرية والتنوع التحليلي الذي يتم استنباطه من سيرورة الخطاب الروائي. كما أن الابتعاد عن النظرة الإكلينيكية السريرية، يمنح للناقد مجالا واسعا لتحليل الأبعاد النفسية الناجمة عن الكينونات المختلفة لعالم النص، الذي يشكل عالمه الخاص بناء على التوترات النفسية المكونة لعالمه الداخلي المكثف والمتشابك. وهذا المسعى يسير باتجاه تخليص النقد من الاستيهامات التي يؤسسها النقد النفسي التحليلي، "عبر تجاوز المقولات التقليدية التي تحبس النص في ذكرى الطفولة"[1].

ويتضح التوجه الجديد للدراسة النفسية للأثر الأدبي لدي **طرابيشي** من خلال التمييز الذي يقيمه بين الدراسات السريرية للتحليل النفسي، وبين الاستفادة من الأفكار والنتائج الدراسية للتحليل وتوظيفها في ميدان النقد الأدبي، ويقوم هذا التمييز بالأساس على التفريق بين الحلم واللاشعور وحالة الكينونة والتمثل المميزة لكل منهما في ميدان التوظيف النقدي لخصائصهما في النصوص الأدبية. فالانتقال والتحول والتفاعل المتعدد بين المادة النفسية الخام، وبين توظيفها جماليا يجعل من العناصر المكونة للاشعور تتلاشى أمام الاستعمال الجمالي والإبداعي، وتفقد خصوصيتها، ومن ثم تتحول من حقيقة مطلقة تدل على واقع ثابت إلى واقع ممكن قابل للتغير والتحول والاستبدال. "فاللاشعور الذي يمثله العمل الفني هو لاشعور أعيد شغله وضبطه وبنينته، إنه لاشعور مسيطر عليه ومتحكم فيه ومعاد تقنينه تحت إمرة الجمالية"[2]. وانطلاقا من هذا

---

(1) حسين المناصرة: ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجا، دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، حلب 1999، ص 37.

(2) جورج طرابيشي: الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت 1995، ص 9.

المبدأ الموجه للدراسة سعى طرابيشي إلى إعادة صياغة مفاهيم ونظريات التحليل النفسي، ناقلا بؤرة التركيز والاهتمام من المبدع إلى الإبداع. فغدت الدراسة النقدية رحلة جديدة تتعامل في مقتضياتها ونتائجها مع النصوص الروائية دون الإشارة المركزة لخارجية النص.

من خلال مجموعة الدراسات التي تضمنها كتاب "الروائي وبطله" لـجورج طرابيشي يتضح لنا ما يشبه القطيعة المنهجية والمعرفية مع الدراسات النفسية السابقة، التي تدرس الأعمال الروائية دون أن تنأى بعيدا عن دائرة التأويل الذي يدور في فلك الإشارة، إلى ارتباط النتائج بصورة أو بأخرى ببيوغرافية المؤلف. لقد حسم الناقد الأمر بتوجيه مسار التحليل إلى استقراء العمل الروائي، بوصفة إنجازا جماليا تخييليا لا يتصل مباشرة بمبدعه. ولذلك تم تركيز الدراسة النفسية على الشخصيات الروائية وعلى الراوي بصورة أكبر، دون العودة إلى أي متون خارجية يستعان بها أثناء التحليل.

ولعل التوجه للبحث في البنية النفسية واللاشعورية للراوي، هو اعتقاد من الناقد بأن الراوي هو القناع الذي يتخفى خلفه المؤلف، إلا أن هذا المسعى الذي نفترضه يبقى في مستوى النوايا والتخمينات، ولا تعكسه الحقيقة المنهجية الماثلة. فالناقد تناول بالدراسة النصوص الروائية لـحنا مينا التي قسمها إلى حلقتين: تمثل الحلقة الأولى ما أسماه الروايات التخييلية ونموذجها روايات "الشراع والعاصفة" 1966، وثلاثية "حكاية بحار"، "الدقل والمرفأ البعيد" 1981-1985، ورواية "الياطر" 1975.

أما روايات السيرة الذاتية فنموذجها رواية "المصابيح الزرق" 1954، وثلاثية "بقايا صور" 1975 و"المستنقع" 1977 و"القطاف" 1986، ورواية "الثلج يأتي من النافذة" 1969، وأخيرا رواية "حمامة زرقاء في

السحب" 1988، التي تمثل آخر روايات السيرة الذاتية[1]. والمنهجية الإجرائية التي اعتمدها طرابيشي في دراسته النفسية لروايات حنا مينا، اعتمدت بصورة واضحة على مفهوم مطابقة النصوص وتراكبها الذي اقترحه شارل مورون، بهدف الكشف عن العناصر المشتركة والمتكررة، أو المهيمنة بتعبير جاكبسون، في الأثر الأدبي والفني للأديب.

فروايات حنا مينا تم تجميعها وفق مجموعة المكونات الدلالية والخصائص النفسية، وليس عبر التسلسل التاريخي الدياكروني. وهذا الإجراء من شأنه أن يتيح حرية كبيرة للبحث في المسار الجمالي والنفسي، بناء على مبدأ التماثل والمخالفة، فنحصل على قراءة محايثة للتنويعات الثيماتية والأسلوبية المؤسسة لجوهر الخطاب الروائي.

وقد توصل طرابيشي عبر هذا الإجراء إلى نتيجة مؤداها أن النصوص الروائية التخييلية ترسم لنا صورة الأب الرمزي المتعملق والمؤمثل، ممثلة في شخصية الطروسي في "الشراع والعاصفة"، وصالح حزوم بطل ثلاثية "حكاية بحار"، وشخصية زكريا المرسنلي بطل رواية "الياطر".

أما روايات السيرة الذاتية فتقدم لنا صورة مغايرة للشكل الأول هي صورة "التقزم البنوي"[2]. إن شخصيات الأبناء بدت مائعة لينة، ولا تمت بصلة لمفهوم السلطة الأبوية. وما يمكن أن تشكله من رمزية القوة والتضحية وجملة الصفات المتواضعة لقيمة الرجولة، وهذا حتى بعد أن صار الأبناء آباء بقيت تلك الملامح مميزة لشخصياتهم، فهم آباء حقيقيون تاريخيون لا تربطهم أي صلة بالصورة الخارقة المثالية والرمزية للأب في الروايات التخييلية. ومثل هذا النموذج في روايات السيرة الذاتية فارس بطل رواية "المصابيح الزرق"، وفياض بطل رواية "الثلج يأتي

---

(1) المرجع السابق، ص 14.

(2) المرجع نفسه، ص 13.

من النافذة"، وشخصية **الراوي** في رواية "القطاف".

واستنادا للمفارقة القائمة بين الشكليين الروائيين قدم **طرابيشي** مجموعة من المباحث التي تستثمر قضايا التحليل النفسي كالمثلث الأوديبي، والتماهي البنوي، والرواية العائلية، والعقدة النووية، والإيروسية الفموية، ومفاهيم أخرى تتعلق بمكونات الشخصية. وقد تم توظيف المفاهيم السابقة في البحث عن طبيعة العلاقات القائمة بين الشخصيات المختلفة، من حيث ربط مسيرتها وسيرتها وخصائصها النفسية وطبيعة سلوكاتها. وتم التركيز على البطل الروائي وعلى شخصية الراوي بالنسبة لروايات السيرة الذاتية، وهو ما يجعل الدراسة النفسية تبحث في لاوعي الشخصية الرئيسية وبنيتها النفسية، دون أن تتناول بالدراسة والإسقاط الخارجي شخصية المؤلف.

II - 4 - رجاء نعمة والتركيب المنهجي

في كتابها "صراع المقهور مع السلطة"[1] الصادر سنة 1986، سعت الكاتبة **رجاء نعمة** للاستفادة من نظريات التحليل النفسي في مقاربة النصوص الروائية. وقد كانت الميزة الأساسية لعملها، هو السعي إلى البحث عن المكونات النفسية للبنية اللاواعية للبطل؛ وبالتالي للنص الروائي "موسم الهجرة إلى الشمال" للـطيب **صالح**. وقد سعت الناقدة عبر طموحها المنهجي إلى الإشارة للنظريات التي قدمت مفاهيم واضحة بخصوص دراسة اللاشعور في النص الروائي. وقد قدمت لذلك أفكار **فرويد** عن اللاوعي، ثم تطرقت إلى المفاهيم التي قدمها **شارل مورون** حول الأسطورة الشخصية للكاتب، ومفهوم الاستعارات الملحة التي تشكل بنية رمزية يكمن من خلال تركيبها الوصول إلى مجموع الدلالات

(1) رجاء نعمة: صراع المقهور مع السلطة دراسة في التحليل النفسي لرواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال، دط، بيروت 1986.

الكامنة في اللاوعي الخاص بالمؤلف. ثم انتقلت للإشارة إلى أطروحة جون بيلمان نويل حول لاوعي النص، والدور الحاسم للقارئ في الكشف عن الأبعاد السيكولوجية النفسية[1].

وتجعل الناقدة من الإشارة إلى الأفكار والأطروحات المنهجية سبيلا للإقرار بحقيقة سؤال المنهج، الذي يجب أن يتبعه الناقد في مقاربة الرواية من منظور نفسي، فهي ترى بأن الغاية الأساسية التي يسعى إليها الناقد هي المعرفة، وسؤال المعرفة يتبلور ضمن مظهرين هما الماهية والكيفية، فماذا نريد أن نعرفه من مكونات وحقائق وطرائق، لا يتعارض في نظر الباحثة مع الكيفية أو الكيفيات المعتمدة للوصول لهذه الحقائق والمكونات؛ فدور الناقد هو دور القارئ قبل كل شيء، هذا القارئ الذي يعمل ويسعى لكشف ماهية النص وبنياته النفسية، الداخلية. ولذلك فإن معرفة "ماذا يقول النص لا يتعارض مع كيفية حدوثه"[2].

وبهذا التصور ترى الباحثة أن منهجها يستفيد من كل المقاربات التي تتعامل مع الكاتب ومع النص في ذات الوقت، وإن كانت ممارستها الإجرائية تميل إلى الدراسة النصية بالدرجة الأولى، رغم تحسسها من التركيز الذي طرحه بليمان نويل حول ضرورة الاهتمام بالنص، بوصفه هو المادة التي يتعامل معها النقد، وليس الكاتب. ورغم هذه الملاحظات المقدمة بشأن منهج نويل، إلا أن الباحثة التزمت به إلى حد كبير.

فعملها البنيوي خضع للرؤية البنيوية السكونية رغم أنه وظف منهجا نفسيا يقتضي الخروج من نطاق النص، فالناقدة التزمت إلى حد كبير بنظرية لا شعور النص التي نادى بها جون بليمان نويل[3]. من منظور الرؤية المنهجية للباحثة نجد أن لديها ميلا كبيرا للنقد النضالي، ولكن

---

(1) المرجع السابق، ص 15.

(2) المرجع السابق، ص 23.

(3) حميد لحمداني: النقد الروائي النفسي في العالم العربي، ص 86.

بـأدوات منهجيـة وإجرائيـة متعـددة. وتركيـزا علـى النـص دون أن تهمل مظهـره الخـارجـي، منطلقـة من ثنائية الظاهر/ الكامـن، الخـارج/ الداخل. التي تعمد لتوظيفها في الدراسة النفسية. ضمن عدة مستويات.

فهي تعتد نظرية شارل مورون حول الأسطورة الشخصية للكاتب، ومقاربات بليمان نويل حول لا وعي النص، وتضيف إلى ذلك أبحاث بتلهايم برينو Betelheim Bruno المتعلقة بتأثير العمل الأدبي في نفسية القـارئ، حيـث يشـير فـي كتابـه "التحليـل النفسـي للحكايـات العجيبة" la psychanalyse de contes de fée إلى الدور النفسـي الذي تمارسـه الحكايات على الأطفال خاصة.

وتبرر الباحثة هذا التركيب المنهجي لاعتقادها أن المنهج النقدي لا ينبغي أن يكون قالبا جاهزا بل عليه أن يتسـم بالمرونة والديناميكية، فالنظرية النقدية هدفها إعطاء المفاتيح القادرة على تلقي النص وقراءته من زاوية محددة، وهي بذلك واعتبارا لاستيعابها لمفهوم التلقي قادرة علـى أن تتيـح هامشـا للإجـراء النقـدي المتنوع لأن غاية التحليل ومادته هي النص الأدبي[1].

وقد استندت الباحثة فيما يتعلق بالمضمون المنهجي على النظريات النفسية السابقة كما أشرنا، غير أنها جمعت بالإضافة إلى ذلك مقاربات النظريـة السـردية، حيـث اعتمـدت على مفهوم الصيغة السـردية لـ جيرار جنيت، وسيمولوجية الشخصيات لدى فيليب هامون بالإضافة إلى الرؤية التي قدمها تودوروف للشخصيات الحكائية[2].

II - 5 - سامي سويدان بنية الرواية ولغة اللاوعي:

فـي مسـار تتبعنـا للاسـتفادة المفترضـة للنقـد الروائـي العربي، من أطروحات النقد النفسي بمنظوراته الجديدة، الحاملة لتصورات التفاعل

(1) رجاء نعمة: صراع المقهور مع السلطة، ص 22.

(2) المرجع نفسه، ص 40.

مع النصوص الإبداعية عبر مساءلة مكوناتها النصية بالدرجة الأولى، وبعيدا عن الاحتكام إلى النظرة التحليلية النفسية التي تجعل من دراسة العمل الأدبي، دراسة إسقاطية غايتها جعل النص صورة لكاتبه ولنفسيته، واقتحام سلوكاته وحياته اليومية في تأويل النص وتفسيره بصورة مباشرة.

ومن منطلق البحث عن الملامح التي تميز الكتابة النقدية الروائية العربية في الاستفادة من الإنجازات التي قدمها الدرس النقدي النفسي الجديد، خصوصا من جانب الأطروحات النظرية، وما قدمه جاك لاكان من تعديلات أحدثها فيه قراءة نظريات المعلم الأول سيغموند فرويد، خاصة مفهومه للاوعي، والعلاقات المتصلة بالآثار الأدبية، ولا سيما ما كان قد ألمح إليه من دور ووظيفة المبدعين، في الكشف عن الحقائق النفسية، وعن التحليل الذي قادته إليه الملاحظات التي توصل إليها من خلال دراسته لقصة "غراديفا" لـ جنسن.

وفي مجال تحسس مظاهر الوعي النقدي النفسي العربي الذي يتسم بملامح التفرد وعدم اعتماده أداة أساسية في تحليل النصوص الإبداعية، وهو حقل ظل يسعى لاحتلال موقع في الساحة النقدية العربية عموما، وهذا عبر كتابات بعض الباحثين، الذين يشغلهم هاجس البحث النقدي المتجدد والعمل لكشف مسكوكات المناهج النقدية وتطبيق جوانب منها على الرواية العربية، ومن بين من عمل على القيام بسعي دؤوب لاعتماد مسكوكات مناهج النقد الحديث، واعتمادها في مقاربة النص العربي، نجد الناقد الروائي والباحث الأدبي سامي سويدان، الذي يعمل باستمرار عبر التجريب المنهجي الوصول إلى إنتاج بلاغة نقدية تتفاعل مع الإنتاج الروائي العربي، وتعطيه أداة جديدة تخلصه من الانطباعية، والإسقاط الخارجي في تأويله.

فقد سعى سامي سويدان في كتابه أبحاث في النص الروائي العربي

1986، جملة من الدراسات التي حاول من خلالها استلهام النظريات النقدية، التي تعمل على مقاربة النصوص الروائية من الداخل. في سعي للبحث عن مقاربة منهجية، تمكن من فتح الدراسة التحليلية على آفاق الدلالة المتعددة، والكامنة في بنية النصوص الروائية. ويشير سويدان إلى ذلك في مقدمة كتابه بالقول".. هكذا يكون التحليل مغامرة في النص قد لا تنتهي، إنه دخول فيه، واستغراق في معطياته، وبلوغ لأعماق تراكيبه المتنوعة. ولكنه أيضا وربما بالقدر نفسه خروج منه وبه، وسعي وراء إيماءاته المختلفة، وتتبع لإيحاءاته المتعددة. إنه دخول يحدد بنية النص وتراكيبه وأساليبه وألفاظه"[1].

وهذا التحديد النظري الذي يقدمه الناقد يبين مدى الأهمية التي تكتسيها الدراسة المحايثة للنصوص الروائية. ومدى الأهمية التي يعطيها الناقد للدراسات القائمة على مقاربة النصوص الروائية، انطلاقا من ما تقدمه بنياتها وعوالمها الداخلية. وهذا الإجراء يسمح بالتأكيد بإقامة نقد يحاور النصوص من منطلقات تتضمنها نظريات شعرية السرد عموما. دون تحديد لإجراء منهجي، أو نظرية بعينها. فالناقد يقر منذ البداية أن ما يقوم به من دراسة نقدية يندرج ضمن مسار التجريب النقدي، والإصغاء للآخر بغية الاستفادة منه. لأن مجال التفاعل مع المناهج، أمر ضروري ووسيلة نقدية لا يمكن تجاهلها أو إغفالها. "فالمناهج(الأجنبية) تطرح وسيلة تقنية، لا يبدو أن بالإمكان تجاهلها على الإطلاق"[2]. وقد عمل سويدان على متابعة قراءته النقدية للنصوص الروائية، من منطلق يستثمر فيه، تقنيات ابحث عن المميزات الأسلوبية واللغوية، بما يتيح الكشف عن بناء الدلالة الماثلة.

---

(1) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1986، ص 21.

(2) المرجع السابق، ص 22.

ويبدو أن نزعة التجريب النقدي، دفعت الناقد لأن يقارب كل نص من النصوص المدروسة وفق رؤية منهجية خاصة. ومن هذه المقاربات نواجه دراسته التي وضعها تحت مبحث :تحليل نفسي لنص روائي القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ. وهي في نظرنا من بين الدراسات المبكرة، التي سعت إلى البحث في بنية نص روائي من منظور التحليل النفسي، في مظهره النقدي الجديد. وذلك لأن دراسة سويدان حاولت الاستفادة من الأفكار المنهجية التي قدمها **جاك لاكان** لدراسة بنية اللاوعي في النص الروائي.من خلال البحث في دلالة اللغة ومكوناتها الرمزية.

II - 5 - 1 - المنطلقات المنهجية

ينطلق سامي سويدان في دراسته من منهج يسميه" التحليل النفسي للأدب"[1]، وهذه الإشارة للمنهج، تفترض الاستفادة من التطبيقات التي قدمها بالخصوص **فرويد** في دراسته للأعمال الأدبية. إلا أن المقدمات والأفكار التي اعتمدها الناقد تستفيد بدرجة كبيرة من مقولات "النقد النفسي"، ويعود هذا الاضطراب في تحديد المصطلح، إلى الرؤية التي يسير وفقها الناقد، والتي لا تتحسس دقة الفروقات القائمة بين المنظورين النقديين، رغم أنه أشار في دراسته إلى كتاب **شارل مورون**" اللاشعور في حياة وأعمال راسين"، وكتاب "نحو لاوعي النص" لـ **بلمان نويل**، وكتاب **جاك لاكان** "كتابات".

لاوعي اللغة ولغة اللاوعي

يقدم سويدان في مقدمته المنهجية لمسار الدرس النقدي المستفيد من نظريات التحليل النفسي، قراءة للمنهجية التي اتبعها **فرويد** في دراسته للنصوص الأدبية. ويقف عند نقطة هامة، أشرنا إليها في الفصل الثاني من الباب الأول، وتتعلق برؤية التحليل النفسي عند **فرويد** في دراسته

(1) المرجع نفسه، ص 16.

لقصة "غراديفا" للكاتب جنسن، حيث يؤكد فرويد ابتعاده، أثناء القراءة التحليلية للقصة، عن ما سبق وأن قام به من ربط بين البنية النفسية للنص، ونفسية الكاتب. وتحول إلى التركيز على نفسية بطل القصة. ويشير سويدان في هذا الصدد إلى أن فرويد لم يكن يعتبر أن العمل الخلاق لفنان ما، هو مجرد تحويل متفرع عن رغباته الجنسية، بل كان ينظر للروائي على أنه قادر، على تمثيل الحياة النفسية الإنسانية، مستبقا بذلك رجل العلم.

إلا أن هذه اللفتة اليتيمة، لا تلغي، الرؤية العامة لدى فرويد ونظرته للأعمال الأدبية على أنها امتداد لنظرته العيادية. ولذلك يرى سويدان أنه يجب تجاوز تطبيقات فرويد العملية لمنهجه، والاستفادة من الاستنتاجات التي انطلقت من منهجه وتجاوزته إلى طرح بدائل جديدة، تمثلت خصوصا في ما قام به جاك لاكان، من تركيز على دراسة اللغة الأدبية[1]. ويظهر اهتمام سويدان بأفكار لاكان، من خلال تقديمه لأهم عناصرها، وهي البحث في العلاقة بين بنية اللغة، وبين بنية اللاوعي، والتركيز على صيغ تمظهر الدلالات النفسية من خلال التفاعلات المتعددة للحقيقة اللغوية، وتراكيبها المتعددة، وأساليبها المختلفة التي تتخذ صورة الحلم.

ينطلق سامي سويدان من مقولة لاكان التي تشير إلى أن "اللاوعي هو بالتحديد خطاب الآخر"[2]، ليقرر أن الجانب الأساسي في تحليل العمل الأدبي، يتركز بالأساس في تحليل الخطاب. وهذا الخطاب هو الذي يشهد تمظهرات اللغة الأدبية، بتراكيبها، وصورها، ورموزها. وإذا كان اللاوعي، يتصف بكونه بنية شبيهة ببنية اللغة [3] ويحمل مجموعة

---

(1) نفسه، ص 26.

(2) Jacques Lacan: Ecrits I, p. 24.

(3) جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلى دريدا، ص 171.

الدوال، فإن مجال المدلولات يبقى مفتوحا، أمام التأويل الرمزي الذي تتيحه، إنتاجية اللغة في مسار تحققها اليومي.

واللغة عبر نظامها الرمزي الذي يتكون من خلال تداولها، يسهم في ضبط القيم التي تتبناها الذات الإنسانية. فإذا كانت الدوال هي معطى قبلي مركوز في اللاوعي، فإن المدلولات هي مستوى الأداء والتأويل الفردي. "فاللغة هي هذا النظام الرمزي الذي يكون الذات، إنه يصيغها عبر شبكة من الدالات منذ ولادتها، فالمدلولات ليست إلا تنويعات فردية لا تأخذ تماسكها إلا ضمن تماسك شبكة الدالات"[1]. وتظهر فاعلية هذه القاعدة التحليلية، عند الانتقال لربطها بمجال الكتابات الروائية والسردية على العموم، حيث نجد أن سويدان يستفيد من مقولة لاكان بشان بنية الحلم وبنية اللغة. فيشير إلى أن بنية الحلم هي نفسها بنية الجملة اللغوية.

وإذا انتقلنا لتوضيح طبيعة الحلم النصية، فإننا نجد أن نص الحلم، هو نص خبري، ذو طبيعة خاصة، مثله مثل النص الروائي الذي يلعب اللاوعي دورا بارزا في تكوينه. وبذلك تغدو قراءة وتحليل ودراسة النص الروائي استثمارا لصور الحلم، ولمكونات اللاوعي، ولانتظامات اللغة في تشكلاتها الجملية، والزخرفية وصورها البلاغية ورموزها المختلفة. وتحول الرواية إلى بنية من الدلالات التي تحيل إلى دلالات أخرى، تحيل إلى مجموعة من المعاني المتماسكة، وينتظم كل هذا التنوع والتعدد ضمن بنية النص الكبرى التي تضمن تماسك المعنى العام، بحيث يصبح النص يضمن وحدة لتعدد الدلالات الكامنة. ويحيل ضمن هذه المكونات إلى لاوعي قائم في الرسالة التي يبثها، عبر الإشارات اللغوية، والرموز المبثوثة في السياقات الأسلوبية والرمزية، وعبر الدوال المختلفة في مظهرها وشكلها.

---

(1) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، ص 26.

من هذا التصور المنهجي ينطلق سويدان في تحليله لرواية القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ محددا مجال دراسته بقوله: "على هذا الأساس نتجه إلى تحليل نفسي للنص كي نسبر دلالاته المتنوعة لنقاربه في وحدته الموضوعية القائمة كذات مستقلة، لنسائله عن اللاوعي القائم في الرسالة التي يخفيها فيما يعلنه لنا.. وفي هذا التكوين الجديد لبنية دلالية مختلفة نحاول إظهار اللاوعي القائم في المتداول، في اللغة الصامتة التي هي الكتابة الروائية"[1]. وإذا كان الطموح النظري لدى الناقد هو سعيه لمقاربة النص الروائي بحثا عن بنية اللاوعي الكامنة فيه، فإن المستوى الإجرائي هو الكفيل بتحديد اختبار الصحة.

II- 5 – 2 – الإجراء النقدي

قسم سويدان دراسته لرواية القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، إلى مبحثين أساسيين هما المرأة والرجل/ الفحولة والخصاء، والمبحث الثاني لاوعي النص مغامرة ليبيدية. وقد استند في مبحثه الأول إلى مقطع سردي افتتحت به الرواية. ويشير إليه الناقد في الهامش قائلا: "يبدأ النص الروائي على النحو الآتي: مالت الشمس عن كبد السماء قليلا ولاح قرصها من بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة، كأنه منبثق منها إلى السماء أو عائد إليها بعد طواف، يغمر رؤوس الأشجار والأرض المخضرة وجدران الأبنية الفضية والطريق الكبير الذي يشق حدائق الأورمان بأشعة لطيفة، امتصت برودة يناير كانون الثاني لظاها، وبث في حناياها وداعة ورحمة"[2].

يستثمر الناقد هذه البداية الفاتحة لنص الرواية، ليكون بمثابة نقطة الاستقطاب الدلالي لمجمل النص الروائي. ويتم التعامل معه،

---

(1) المرجع السابق، ص 28.
(2) المرجع نفسه، ص 50.

عبر مستويات دالة متعددة. وإذا كانت البدايات من أصعب وأعقد المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي، حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله، يجد المتبقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص. فإن البداية حالة عقلية، ونوع من العمل الهادف إلى التباين عن أعمال توجد إلى جانبه[1]. فبداية "القاهرة الجديدة"، تختلف في منظورها عن بقية النصوص الأخرى، من حيث الإعلان في مستوى الدلالة التعبيرية، عن قيمة ثنائية زمانية ومكانية، وقيمة نفسية يسعى الراوي لإخفائها.

وتأتي قراءة سويدان لنص الفاتحة من خلال التأويل القائم على ثنائية الذكر والأنثى، والدلالات القائمة بين مستوى البناء النصي، والقيمة النفسية الكامنة في لاوعي اللغة الواصفة، والموحية بدلالات الصراع الثنائي الذي ينتهي بامتلاك القضيب بوصفه دلالة رمزية على الرجولة. وقد توصل الناقد على هذه النتيجة عبر تحليله للعناصر المكونة لبنية الخطاب في افتتاحية نص الرواية، حيث تحولت البنية اللغوية، بما فيها من أسلوب وصفي، وعناصر دالة على المكان والزمان، ومكونات أخرى، إلى عناصر رمزية تم من خلالها تأويل علاقة العناصر النصية، لتستجيب لبنية اللاوعي الذي يحكم المتتالية القائمة على تناظر الأعلى والأسفل، السماء والأرض، الحرارة والبرودة، الذكر والأنثى. فالعلاقة الرمزية، يتم استثمارها عبر الصور المجازية الكامنة في اللاوعي.

وكما يرى لاكان فإن حقيقة البحث في اللاوعي، يتم تأويلها عبر الوسائط اللغوية والأدبية؛ والأفكار اللاواعية للحلم والتصورات والتداعيات المنطلقة بشكل توالدي تترابط بنيويا لتكون لغة تتخذ مظهر التكثيفات الدلالية، التي يتميز بها الخطاب المحكوم بقاعدة الاستبدالات

---

(1) صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل العدد 22/21 سنة 1986 ص 141-142.

المختلفة، والذي يعبر في النهاية عن حالات اللاوعي في مظهر استعاري أو كنائي. ويتحقق مستوى الوظيفة الرمزية عبر توظيف السلاسل الدلالية التي لا تعبر بالضرورة عن معانيها الظاهرة[1].

واعتبارا لذلك فإن المشهد الأول من الرواية، يقود إلى الدلالة على بنية، تقوم فيها سيطرة النساء وفرضهن لقانونهن. وهذا التأويل الرمزي، استنبطه الناقد من خلال التحليل القائم على جعل قرص الشمس الذي تنتمي إلى القسم العلوي الذكوري، يظهر وكأنه ينتمي للأرض إلى القسم السفلي الأنثوي حيث يظهر وكأنه جزء من القبة الجامعية التي تملكه وتسيطر عليه. كما أن الحر الصادر عن قرص الشمس، يتم تدجينه وامتصاص قوته بفعل الطقس والزمن الأرضي "إذ إن الحر الصادر عن قرص الشمس تقوم برودة الطقس بامتصاص لظاه فينبسط وديعا رحيما، بصيغة أخرى تستل الأنثى هنا عنفوان الذكر وفحولته، فيتحول إلى رقة ووداعة هما أقرب إلى صفات الأنثى منها إلى صفات الذكر تقليديا"[2].

وانطلاقا من هذا التأويل الدلالي لبنية اللغة الروائية، يرى الناقد أن السرد اللاحق يقوم بتأكيد هذه الحقيقة، حيث يتم التركيز على اكتساح المرأة لعالم الذكور، بدخولها الجامعة، وشكلت بذلك اقتحاما أنثويا لموقع كان حتى لحظة حدوثه فضاءا رجوليا بحتا. وتتوسع صورة السرد لتؤكد على أن الشخصيات النسائية تمتاز بقوة قضيبيتها، وسطوة فحولتها، مقابل خصاء الرجال، أو أنوثتهم ضمن المجال العلائقي الذي يشملهم في نسيج السرد القصصي[3].

وإذا كان سويدان قد انطلق في بداية دراسته من بنية اللغة السردية،

---

(1) Jacques Lacan: Ecrits I, p. 24.

(2) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، ص 29.

(3) المرجع نفسه، ص 33.

وأبعادها التأويلية، في مستوى الكناية والاستعارة والمجاز والرمز، فإنه لم يواصل التحليل بنفس الوتيرة، أي التركيز على جماليات اللغة ورمزيتها، بل تحول إلى مستوى آخر يمكنه من تحديد لاوعي النص، عبر الاستفادة من الأحداث، وصور الشخصيات ووصف ملامحها، والمشاهد التي يتم من خلالها تأويل بنية اللاوعي. لتأكيد قيمة الفحولة لدى المرأة، والخصاء لدى الرجل في نص رواية القاهرة الجديدة.

وحين الانتقال إلى المبحث الثاني، الذي يبحث في لاوعي النص، نجد أن الناقد انتقل عبر مستوى اللغة بوصفها كيانا يحمل قيمة التعبير الأدبي وبنيات اللاوعي عند الشخصيات، والنص عموما إلى تحديد مجال التواصل بين مختلف الشخصيات الروائية. ويشكل الحوار مجالا خصبا لتنامي الاهتمامات ببنية اللاوعي، حيث يتم عبر المحاورة استحضار كل قواعد النظام اللغوي الإبلاغي، لكن خلف هذا كله تكمن القوة الرمزية المنبثقة عبر تصريحات الشخصيات وأقوالهم.

وينطلق سويدان من الحوار الذي يدور بين الشخصيات، ليصل إلى جملة من الاستنتاجات المتعلقة ببنية اللاوعي عند كل منها. فنعرف أن مأمون منتسب لصورة مثالية مجسدة في الأنا الأعلى، كأب تصاغ عبره قوانين الكبت المطلقة. أما محجوب فيمثل الطاقة الجنسية الكامنة، ويداور حالة الليبيدو عبر اللاوعي الذي تنتظم فيه حول الرغبة الأساسية جميع الرغبات الأساسية، في بنية شبيهة ببنية اللغة، ولكون اللغة تمثل قانونا فهي تتأسس على منع، وفرض لبنية خاصة يتشكل وفق شرطها مظهر اللاوعي، ويتم التعبير عن الرغبة عبر شروط التخفي والإيحاء والتمويه عبر الوسائط الرمزية والاستعارية.

أما علي فيأتي ممثلا للأنا النفسية الاجتماعية، فهو تجسيد لمنزلة بين المنزلتين، بين قمع الأنا الأعلى، وإغراء الليبيدو، ويركز سويدان على عنصر أساسي في دراسته لنص القاهرة الجديدة، حين يؤكد على

أن تركيز النص على شخصية محجوب، إنما "هو محاولة تحقيق رغبة لاواعية، وأن ذلك قائم في لاوعي النص، في دلالة البنية التي يصيغها والتي تؤلفه، وهي دلالات غير مباشرة، رمزية، ذلك أن تحقق اللاوعي لا يعلن عن نفسه، إلا بطرق وأساليب ملتوية، ومع كل الالتباسات المموهة لحقيقته"(1).

إن الميزة التي امتاز بها تحليل سامي سويدان لرواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"، هو اعتماده البحث في بنية اللاوعي من خلال لغة النص، وهي منهجية اعتمدها جاك لاكان في قراءته النفسية للنصوص الأدبية.. ومن هذا المنطلق يكون سويدان من الأوائل الذين اعتمدوا هذه المقاربة النفسية في دراسة النصوص الأدبية عموما والروائية بالخصوص. فباهتمامه ببنية اللاوعي في اللغة، يكون قد وجه دراسته نحو توظيف التأويل في دراسة اللغة الأدبية، عبر صورها وتراكيبها، لأنها تعد مظهرا لبنية اللاوعي، وهي نفسها البنية الجذرية للغة. ومن هنا تكون مهمة الناقد هي كشف دلالات النص، من خلال تكوين وصياغة بنية دلالية مختلفة، تعمل على كشف وإظهار اللاوعي القائم في النص عبر الثنائية القاعدية في فكر لاكان :لغة الرواية/ بنية اللاوعي.

وقد حاول سويدان في نهاية دراسته، أن يستعير مفهوم شارل مورون، حول الاستعارات الملحة، ويوظفه عبر تمديد نتائج تحليله حول بنية اللاوعي وعلاقة الأنا النفسي والاجتماعي في رواية القاهرة الجديدة، إلى روايات نجيب محفوظ الأخرى ".. ومتابعة تطور تلك البنية وهذه الصلة عبر نصوص روائية متعددة، كما يوحي بتأكيد ذلك تحليلنا للص والكلاب، وكما توحي به نظرة عجل عل الطريق، وميرامار، والكرنك.. إذ تتبدى الأنا النفسي الاجتماعي، متلبسا بمحاولة التوفيق

---

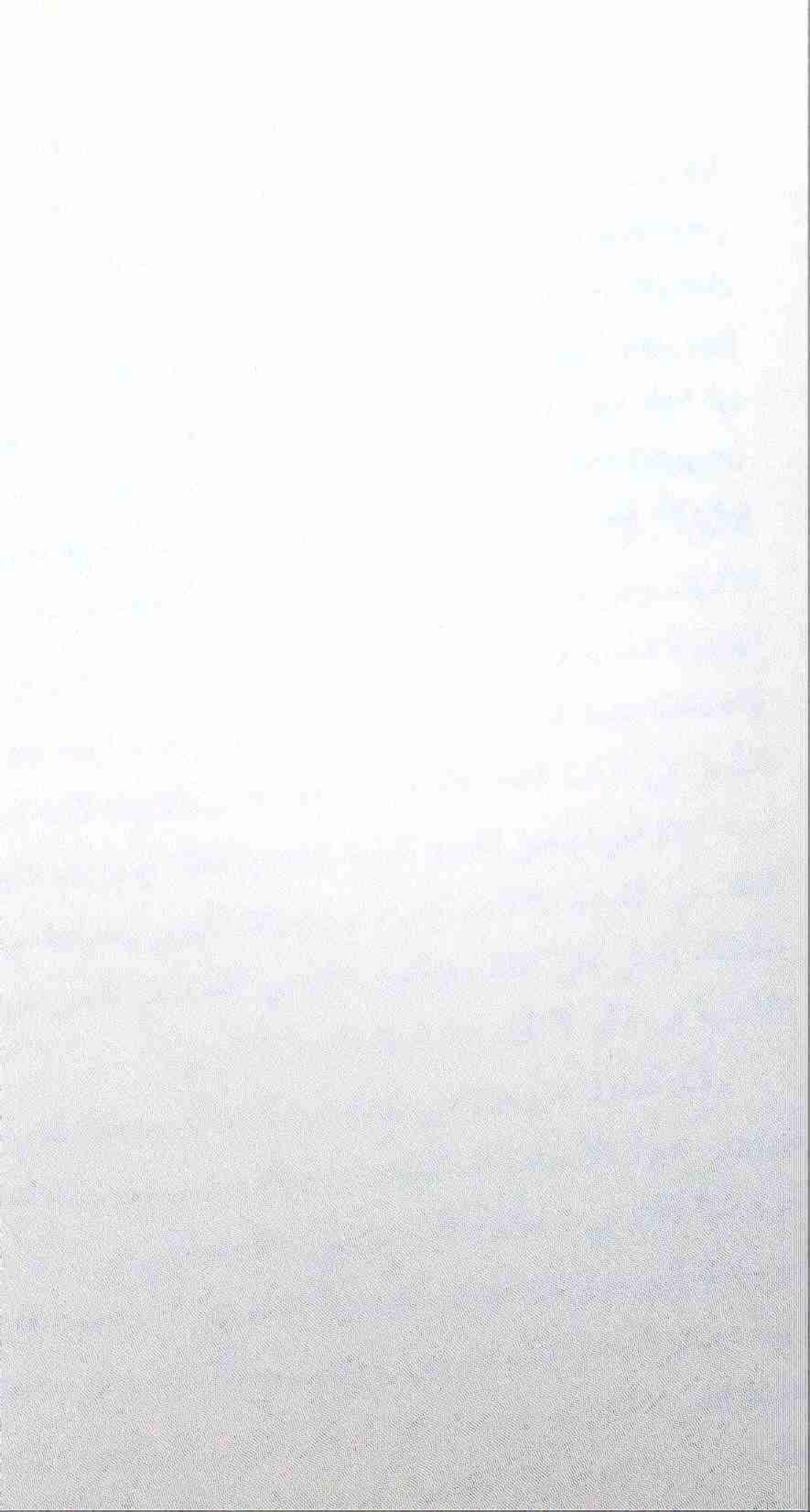
(1) المرجع السابق، ص 41.

بين الليبيدو، والشيوعية والأنا - الأعلى والإسلام"[1].

إن هذا المسعى الذي حاوله الناقد، وعلى ما فيه من تبسيطية للمفاهيم العامة، يعكس حسا ووعيا نقديين بضرورة الاستفادة من المناهج النقدية التي تتيح قراءة النصوص بحرية كبيرة، في التواصل مع مكوناتها، ودون إسقاط لمكونات الواقع الخارجي على تأويلها. ومن هذا المنطلق نرى أن سامي سويدان قد التزم بدرجة كبيرة بما قدمه في مقدمته النظرية، بشأن التعامل بصورة أساسية مع ما يمنحه النص من ممكنات، وما تقدمه أدوات المنهج من طرائق للكشف عن بنية اللاوعي في النص، عبر مساءلة البنية اللغوية.

---

(1) المرجع السابق، ص 49.



النقد البنيوي التكويني



تمهيد

البنيوية التكوينية توجه نقدي حاول أن يبلور رؤية دقيقة، تساعد القارئ على فهم وتفسير الأدب، في ضوء منهج يحاول أن يجمع بين مختلف العناصر المشكلة للنصوص؛ سواء أكانت هذه العناصر بنيوية داخلية أم عناصر بنيوية خارجية ترتبط بالحياة الاجتماعية، انطلاقا من مقولة أن اللغة وعاء يستقطب الحياة الاجتماعية بجميع مكوناتها، سواء أكانت هذه الحياة واقعية معيشة أم متخيلة. وفي هذا الصدد يقول حسين المناصرة: "يمكن اعتبار البنيوية التكوينية من أهم المنهجيات التي جمعت بين الواقعية الجديدة، وبين البنيوية الشكلية، وذلك عن طريق الدمج بين علاقات النص الداخلية، وما يفضي إليه من علاقات خارجية ذات صياغة نصية اجتماعية، إذ اعتبرت هذه البنيوية الشكل اللغوي مجالا رحبا لتفسير العلاقات الاجتماعية الموجودة أو المتخيلة"[1].

وهذه الحقيقة القائمة في مستوى التأكيد المعرفي والمنهجي، بدأت تلامس واقع النقد العربي منذ بداية الستينيات وتبلورت خلال مرحلة السبعينيات؛ حين صارت البنيوية التكوينية تمثل ظاهرة ثقافية عالمية، انطلقت من فرنسا لتعبر الأطلسي إلى أميركا، وتنتقل إلى الفضاء الثقافي العربي عبر ما كتبه محمود أمين العالم عام 1966 من تقديم "للمدرسة الاجتماعية الجديدة لدراسة الأدب في فرنسا من خلال مدرسة غولدمان، وبعض أفكارها عن رؤية العالم، خصوصا الأفكار التي تشير إلى كتابي

---

(1) حسين المناصرة. ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجا. دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، حلب، ص 56.

الإله المختفي، ومن أجل علم اجتماع الرواية"[1].

ثم تلاها بعد ذلك كتاب السيد ياسين الموسوم بـ "التحليل الاجتماعي للأدب" لتتوالى بعد ذلك - مثلما أشرنا في مدخل هذا الباب الثاني - الترجمات والدراسات التطبيقية، والأبحاث النظرية. حيث أصبح الدرس البنيوي التكويني جزءا من الواقع النقدي العربي. وانطلاقا من هذه القناعة سنحاول أن نتحسس مدى استيعاب وتمثل النقد الروائي العربي لهذا التصور المنهجي، الذي شكل انشغالا هاما وجزءا من توجهات النقاد العرب المعاصرين. كما نسعى للكشف عن صيغ استقبال وتلقي هذا المنهج عربيا، وذلك من خلال استقصاء بعض النماذج التي تعد الانطلاقة الفعلية للنقد البنيوي التكويني في العالم العربي.

---

(1) جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق 1998، ص 104.

1 - محمود أمين العالم بين المساءلة المنهجية والإجراء النقدي الحر:

يعد محمود أمين العالم من النقاد العرب المتميزين باهتماماتهم المنفتحة على الحركة الثقافية العالمية، والمنظرين الأساسيين للنقد الأدبي الاجتماعي في العالم العربي. حيث سعى باستمرار إلى الدفع بالمسار الثقافي العربي نحو آفاق تُسائل الحداثة والممكن المعرفي، ويعمل على ربط القيم الجمالية والأعمال الفنية بالسياقات الاجتماعية والتاريخية، لكن من منظور يعمل على تجاوز المنظور والرؤية الآلية لانعكاس الواقع الاجتماعي في النصوص الأدبية.

وقد تميزت إسهاماته في مجملها بالقراءة الناقدة لمجمل مكونات البنية الثقافية العربية، وفي هذا الشأن يعد كتابه في "الثقافة المصرية"[1](*)، التي ألفه صحبة عبد العظيم أنيس والصادر سنة 1955، من الإنجازات الهامة التي أثارت النقاش الواسع لدى المثقفين العرب. وقد شكل في الوقت نفسه حصيلة معركة هامة من معارك النقد الأدبي الحديث، وهي معركة بدأت في الأربعينيات ولم تنته إلا مع نهاية السبعينيات. وظلت آثارها قائمة حتى الآن في المعارك الجديدة التي تتمحور حول الالتزام الاجتماعي للأدب[2]. وفيما يتصل بالمسار المتعلق بالتنظير والتطبيق النقدي للأطروحات التي قدمها، فإننا نسعى إلى البحث في مكونات

(1) (*) يشكل الكتاب جمعا للمقالات التي نشرها الكاتبان، وهي صورة للنقاش الحاد الذي كان مع ممثلي الجيل القديم طه حسين والعقاد خلال الأربعينات.

(2) سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة 1993، ص 87.

خطابه النقدي، من خلال دراسة مدى تأثره بمنهجيات النقد الجديد، ومدى تمثله لخصائصها الإجرائية.

1.1 - المنهج

تعد آراء **محمود أمين العالم** في مجال الدراسات النقدية العربية إسهاما جادا في بحث قضية المناهج النقدية العربية الجديدة، وحاولت تأطير تصور جديد للممارسة التطبيقية للنقد، من منظور سوسيولوجي يتقاطع مع الإرث البنيوي التكويني وسوسيولوجيا النص. نجد في كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة"[1] الصادر سنة 1985، والذي تناول فيه بالدراسة النقدية ثلاثية **صنع الله إبراهيم** (تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة)، مستندا إلى الخلفية الفلسفية التي وفرتها المادية الجدلية من جهة، ومستفيدا من مصطلحية النقد البنيوي والبنيوي التكويني في جانب من دراسته من جهة أخرى؛ وفي هذا الصدد يقول: "إن المادية الجدلية في الحدود التي ذكرناها هي توجهنا العام في تناولنا النقدي لروايات **صنع الله إبراهيم** الثلاث، ويعني هذا باختصار تحليل البنيات الأساسية داخل هذه الروايات كشفا لدلالتها في إطار سياقها الاجتماعي والتاريخي؛ ونستطيع أن نحدد هذه البنيات على النحو التالي: بنية المكان، بنية الزمان، بنية اللغات والأساليب والتقنيات، بنية الأشخاص، بنية الأحداث، البنيات الصياغية الصغرى، البنية الصياغية العامة، بنية الدلالات الجزئية، بنية الدلالة العامة"[2].

يتضح من خلال الفقرة السابقة، أن **محمود أمين العالم** عمل على الاستعانة بأدوات التحليل التي توفرها النظرية البنيوية للسرد، خاصة فيما

---

(1) محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي، ط1، القاهرة 1985.

(2) المرجع نفسه، ص 29.

يتعلق بالتقسيم النظري للبنيات النصية؛ الزمان، المكان، البنية الصغرى، البنية العامة. كما استفاد من باختين في تطرقه لتعدد اللغات والأساليب في النص، واعتمد أيضا مفهوم غولدمان حول البنية الدلالية العامة للنص السردي.

إن هذه الخلاصة المنهجية التي يقترحها الناقد لمقاربة نصوص صنع الله إبراهيم في مستوى التطبيق، هي نتيجة للقراءة النقدية للمناهج الجديدة في مقاربة النصوص السردية، والتي خصص لها مدخل كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة". وقد ركز بصورة أساسية على نقد المنهج البنيوي، الذي يعده قاصرا عن تمثل الأبعاد الحقيقية لـ"الصنيع الأدبي" ويقلص التجربة الأدبية في مجالي الإبداع والنقد إلى مجرد نموذج واحد منغلق، وهو أمر غير ممكن في نظره. ويقدم بهذا الشأن أربع ملاحظات تؤشر على محدودية النمط البنيوي إذا اعتمد بمفرده في الدراسة النقدية:

أ - أن النموذج البنيوي يفرض على الأعمال الأدبية نسقا أو نموذجا مسبقا هو المعيار الذهني لأدبية الأدب، وهو ما يناقض عنصر الإبداعية في العمل الأدبي.

ب - إن النموذج المعياري يساوي بين الأعمال الأدبية مهما كانت قيمتها الإبداعية.

ت - إن النموذج البنيوي المعتمد، نظرا لاعتماده على النسق الألسني، يُخضع التعبير الإبداعي لقواعد البنية اللغوية أساسا، كما أنه يهمل خصوصيات الأجناس الأدبية المتنوعة.

ث - إهمال الدراسة الأدبية للدلالة الكامنة في النص سواء في بعدها التاريخي الأدبي، أو في سياقها التاريخي الاجتماعي. والتركيز على الدراسة النصية الداخلية وحدها[1].

---

(1) المرجع السابق، ص 14.

هذه المعطيات المنهجية في نظر أمين العالم هي المبرر الذي أدى إلى القصور المنهجي للبنيوية في مجال النقد الأدبي، الذي صار بحثا جزئيا موضعيا وصفيا في مطابقة النصوص مع نموذج محدد سلفا. ويدفعه هذا الأمر إلى التمييز بين مجالين للبحث الأدبي هما؛ الدراسة الأدبية، والنقد الأدبي.

فالدراسة الأدبية في نظره، يتمحور اهتمامها في وضع القواعد والقوانين العامة للتعبير الفني والجمالي، وضبط خصائصهما وقواعدهما. مثلما هو شأن كتاب أرسطو "فن الشعر"، الذي لا يمكن اعتباره كتابا في النقد الأدبي، بقدر ما هو مسعى تنظيري لتحليل وتصنيف أشكال التعبير الإنسانية، مثله مثل ما تقدمه" البويطيقا الجديدة، أو "علم الإبداع الأدبي"، التي هي محاولة لاكتشاف القوانين العامة للإبداع الأدبي، ولكنها ليست النقد الأدبي"[1].

أما النقد الأدبي، فهو إجراء تطبيقي يستفيد من المباحث النظرية العامة، لكنه يسعى للكشف عن خصوصية الآثار الأدبية، ومواطن التفرد والتميز فيها، بل أكثر من ذلك، فهو" يكتشف ما يناقض هذا العام، أو ما يضيف عليه، أو ما يشكل ظاهرة فريدة جديدة، فلا حدود للإبداع الأدبي"[2].

إن الغاية الأساسية للتمييز الذي يقيمه أمين العالم، هي فك الخناق عن النص، وفتح المجال أمام الناقد ليستفيد من الجوانب النظرية على المستوى الإجرائي، وربط الإبداع بالمكونات التاريخية والاجتماعية والفكرية والإبداعية الأدبية، التي أنتج في سياقها. ولعل هذا الأمر هو الذي جعله لا يرفض الاستفادة من الإنجازات البنيوية في مجالات دراسة النصوص الأدبية، والكشف عن أبعادها الدلالية، لكنه يقف في وجه

---

(1) المرجع السابق، ص 20.

(2) المرجع نفسه، ص 18.

محاصرة النص في ذاته عن طريق المقاربة الداخلية، التي تشكل في رأيه موقفا إيديولوجيا، يدعي العلمية والحياد، في الوقت الذي ينطلق في الحقيقة من إيديولوجيا أخرى. ويستثني بخاصة رولان بارت في كتاباته الأخيرة من هذه النزعة، حيث يرى بأنه الناقد الوحيد الذي تخلص من الحرفية البنيوية القائلة بالمعالجة الداخلية للنص الأدبي.

إن محمود أمين العالم ينطلق في رؤيته النقدية، من منظور يتعامل من النص الأدبي بوصفة إنتاجا فنيا مشبعا بالدلالات الاجتماعية والتاريخية، وبشروط نشأته التي تكيف تلك الدلالات. كما أن صلته بالواقع ليست استنساخا وتكرارا له، بقدر ما هي إضافة جديدة لهذا الواقع، تتسم بطابعها الإبداعي المسهم في التحول والتغيير. والنص الأدبي إلى جانب ذلك، بنية متراكبة لبنيات جزئية؛ زمانية، ومكانية، وحدثيه، ودلالية.

وحين الانتقال للدراسة النقدية فإن المنهجية المعتمدة تعمل على الانتقال من داخل النص إلى خارجه؛ "إن تحليل البنيات وكشف ما بينها من تداخل ووحدة نقد يفرض علينا أن نستخدم أحيانا المنهج الاستقرائي الكمي، وأحيانا أخرى المنهج الاستخلاصي القياسي، وقد نستعين عرضا ببعض الأدوات الإجرائية التي تستعين بها بعض الدراسات البنوية الشكلية، وإذا كنا سنبدأ من البنيات الداخلية لتلك النصوص لنصل إلى الخارج، أي كشف الخارج فيها، أي كشف التاريخ داخل جغرافيتها وبالتالي إلى تفسيرها وتقييمها"[1].

يشير هذا المقطع إلى أن التحديد المنهجي الذي ينطلق منه أمين العالم في دراسته النقدية للرواية، يستند إلى جملة من المنطلقات المتراكبة، المتصفة بالتداخل والاصطناع أحيانا، خاصة فيما يتعلق بالمناهج التي ذكرها، لا سيما ما دعاه "المنهج الاستخلاصي القياسي"،

---

(1) المرجع السابق، ص 28.

الذي نرى أنه يصنف في خانة المنهجية الإجرائية وليس في مجال المنهج. كما نجد أن التوجه العام المعتمد في دراسته، وإن لم يذكر ذلك صراحة، هو منهج البنيوية التكوينية التي تقر بضرورة الانطلاق من النص في مرحلة الفهم، وهي مرحلة بنيوية تتطلب الكشف عن البنيات الداخلية للنص الأدبي؛ "فالفهم مسألة تتعلق بالتماسك الباطني للنص، وهو يفترض أن نتناول النص حرفيا، كل النص ولا شيء سوى النص"[1]، ليتم الانتقال بعد ذلك إلى مرحلة التفسير؛ أين يتم البحث عن التماثل بين بنيات النص الدالة، والبيئة السوسيو - تاريخية التي تكونت فيها، أو تلك التي تماثلها في البنية المجتمعية.

فتفسير النص في ضوء الشروط الاجتماعية هو إقرار بمبدأ التوازي والتماثل الذي يجعل من الأعمال الأدبية في نهاية المطاف تعبيرا عن بنية مجتمعية[2]. كما نسجل أن الاستعانة الملتبسة بإجرائيات المنهج البنيوي غير واضحة المعالم، وغير دقيقة داخل مجال الدراسة النقدية، إلا بالقدر الذي تتيحه الأحكام والتصنيفات القائمة بالأساس على الاستعمال، بين الحين والآخر، لمصطلحات دون الإحالة الواضحة إلى المصادر الأساسية التي تستقى منها المفاهيم؛ مثل بنية، زمان، مكان، السارد، البنية اللغوية، البنية الدلالية..

والخلاصة التي يمكن الوصول إليها بشأن المقدمة المنهجية التي صدر بها أمين العالم كتابه، هي أنها محاولة واعية للبحث عن جديد منهجي بتلوين اجتماعي تاريخي، لا يأخذ بالضرورة مسارا نسقيا واحدا، بل يعمل على تنويع الإجراء النقدي بما يخدم التصور الماثل في ذهن الناقد حول ما يسميه "التوجه المنهجي"، الذي لا يلتزم بالضرورة بمنهج واحد. وإن كان الهدف المركزي للدراسة هو قراءة مكونات البيئة الثقافية

---

(1) لوسيان "غولدمان": المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص 14.

(2) Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, p. 37.

والاجتماعية والتاريخية داخل النص الأدبي، حيث يتسم التحليل النقدي بطابع إيديولوجي[1].

II.1- المتن النقدي:

تتميز الدراسة التطبيقية التي قام بها الناقد لروايات صنع الله إبراهيم الثلاثة، بطابع الانتقائية، وغياب الوضوح والدقة المنهجية. ولذلك كانت محددات الدراسة النقدية محكومة بانطباعية الناقد بالدرجة الأولى، حيث إن مجموع المباحث المقدمة لا تخضع لإجراء منهجي واحد يمكن رده لتوجه نقدي ثابت. ولعل هذا التعدد الإجرائي يعود في أساسه إلى أمرين اثنين؛ أولهما أن مرحلة الفهم في البنيوية التكوينية لا تقدم خطوات دقيقة للبحث في مكونات النص الداخلية، ولذلك فإن الناقد قام بالاجتهاد في البحث عما يراه مناسبا في تغطية هذا الجانب من الدراسة؛ وثانيهما أنه عمل على توظيف ما يتلاءم من إجراءات النقد البنيوي للوصول إلى غايته في الربط بين المكونات النصية والحقيقة الاجتماعية الموجودة خارجه.

وهذا الإجراء الذي اعتمده الناقد تم بصورة شبه آلية وتلقائية، حيث راح يفسر العناصر البنائية للنص والأحداث والمواقف، بردها إلى صور من الواقع الاجتماعي والسياسي المصري. ويمكننا أن نسجل ذلك ضمن مبحثين يعود كل واحد منهما في أصوله لمرجعية منهجية، يتصل الأول بالدرس البنيوي للسرد والثاني بالبنيوية التكوينية.

I.2.1 – دلالة العنوان والاستهلال:

انطلق محمود أمين العالم في قراءته لروايات "تلك الرائحة 1966" و"نجمة أغسطس" من العنوان، حيث عمل على تحديد أبعاده التركيبية

---

(1) محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي، ط1، القاهرة 1985، ص 29.

وخصائصه الدلالية، وتتبع تلوينات لفظة "الرائحة"، أو "نجمة أغسطس" عبر المقاطع التي وردت فيها في سياق كل رواية. وهذا التصور الرمزي التعييني يحدد هوية النص، ويعطيه قيمته من خلال تخصيصه وتمييزه عن بقية العناوين، زيادة على ما يقدمه من إشارة لمحتوى موضوع النص اللاحق[1]. وقد حدد هنري ميتران Henri Mitterrand مجموعة من الوظائف التي يمكن أن يضطلع بها عنوان الرواية، منها الوظيفة التعيينية، والوظيفة التحفيزية، والوظيفة الإيديولوجية، بالإضافة إلى مظهره التناصي، وبنياته المتعددة الأشكال[2].

ويتضح وعي الناقد أمين العالم بأهمية الدلالة الرمزية والإبلاغية للعنوان؛ حين يقول بأن العنوان قد يكون المفتاح الرئيسي للبنية الدلالية العامة للرواية[3]. لذلك نجده يتابع تحليل الأبعاد السيميائية والرمزية للعنوان والدلالات المجتمعية والواقعية التي يمكن أن يمثلها، أو يحيل عليها في الواقع الاجتماعي.

ففي رواية "تلك الرائحة" ينطلق من الدراسة التركيبية النحوية للعنوان، ليصل إلى أن الصيغة التي ورد بها تختلف عن الجملتين الاحتماليتين؛ "تلك هي الرائحة"، و"تلك رائحة"، وهما جملتان تقريريتان تامتان وإشاريتان؛ في حين أن جملة العنوان جملة ذات بعد تساؤلي مستتر عن الرائحة ومصدرها وسر وجودها. ومن خلال سرد المقاطع التي وردت فيها لفظة "رائحة" في نص الرواية، نصل إلى أن تلك الرائحة غير الطيبة هي في جانب منها رائحة جسد السارد الدالة على الفقر، ورائحة المجاري التي تتدفق من المحلات التجارية الكبرى

---

(1) Gérard Genette: Seuils, éditions seuil, Paris 1987, p. 73.

(2) Henri Mitterrand: Les titres des romans de Guy des Cars, in Sociocritique, éditions Fernand Nathan, Paris 1979, p. 91-93.

(3) محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي، ط1، القاهرة 1985، ص 31.

في المنطقة الغنية في وسط القاهرة، وهو ما يعطيها حسب الناقد دلالة رمزية معنوية ذات بعد طبقي، "وهي تعبير عن واقع فاسد نعرفه، نشمه، نمارسه داخل الرواية، كما يعبر عن حكم استكاري رافض يتحرك داخل هذا الواقع الروائي ويسعى للتطهر منه"[1].

أما العنوان في رواية "نجمة أغسطس"، فتم مقاربته والبحث عن رمزيته عبر قراءة المقاطع الأربعة التي ورد فيها الحديث عن هذه النجمة داخل المتن الروائي، حيث يلاحظ الناقد أن هذه النجمة تابعت مسار الرحلة التي يقوم بها السارد باتجاه السد العالي، وعبر هذا المسار يتناقص حجمها ويتضاءل بريقها بين بداية الرحلة ونهايتها، وهي مسار الأمل في تحقيق الانتصار الثوري التغييري الذي يتضاءل. وذلك حين يشير الناقد إلى أن المقطع الرابع الذي وردت فيه الإشارة إلى النجمة في صورتها الباهتة، كان مسبوقا بالحديث عن فشل الثوار في السودان ضد الإنكليز. وهذا الربط الرمزي يؤشر على دلالة الرؤية الفكرية لنص العنوان في ارتباطه بالمشروع النظري العام للسارد في الرواية.

وبالإضافة إلى الإمكانيات التي يتيحها العنوان في التأويل الرمزي للخطوط والخصائص العامة للنص الروائي، واستثمار ذلك في بناء علاقة التناظر مع الواقع الخارجي للنص، فإن أمين العالم يعتمد تقنية أخرى تستند إلى قراءة وتحليل البدايات الاستهلالية للنصوص الروائية بوصفها المنافذ الأساسية للنص، والمعبر عن المشروع السردي والفكري للرواية، زيادة على الوظيفة التواصلية التي تفتح من خلالها مع القارئ، من خلال وضعه في السياق؛ "كما أن خصوصية البداية والاستهلال تجعل منها من أصعب واعقد المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي، حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله، يجد المتبقي من

---

(1) المرجع السابق، ص 35.

الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ"[1]. فالفقرات الأولى من رواية "تلك الرائحة" تكاد أن تعبر عن بنية حركتها الصياغية العامة، هذه الحركة التي تعطي لتلك الدلالة ملامحها الملموسة وعمقها الاجتماعي[2].

فالسارد الذي يقوم بدور البطولة في الرواية، يجيب على أسئلة الضابط الذي يطلب منه العنوان الذي يأوي إليه بعد الخروج من السجن، فيجيبه أنه لا يعرف له مكانا يأويه، فيكلف الضابط عسكريا يلازمه حتى يجد له مكانا يمكن التثبت من وجوده فيه كل ليلة. وهذا الحصار الدائم هو جو الرواية العام، فالسارد يخرج من سجن ليدخل سجنا آخر قد يكون مختلفا في شكله لكنه مشابه في بنيته النفسية، لعله سجن الإحساس بالوحدة والعزلة، وعدم الاكتراث الذي يواجهه به المجتمع، فتفقد الحرية أي معنى لها في مثل هذا الموقف.

وحين التطرق لرواية "نجمة أغسطس" فإن الناقد يعمق من تقنية النصوص الاستهلالية، حيث يجمع كل النصوص الاستهلالية لفصول الرواية في نص واحد طويل، ويقيم قراءة نسقية يصل من خلالها إلى أن هذا النص يعبر عن العناصر الرئيسية للرواية وبنيتها التعبيرية، من حيث رصده للبعد الذاتي للبطل، وتفاعله مع الواقع المحيط به. هذا الواقع الذي يكتشفه في رحلته التي تقوده عبر القطار من القاهرة إلى أسوان، فيكتشف مظاهر الفقر والتخلف.

ودلالة الرحلة هي الانتقال من الواقع الحاضر إلى واقع آخر، غير أن نهاية المطاف تكون في رحلة قطار آخر يصل إلى سجن في أقصى جنوب مصر، دلالة على أن الانتقال نحو التغيير الاجتماعي والأمل الممكن لم يكتمل.

---

(1) صدوق نور الدين: البداية في النص الأدبي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية 1994، ص 19.

(2) المرجع نفسه، ص 35.

أما في رواية "اللجنة" فإن دلالة نص الاستهلال، تختلف في أبعادها عن الروايتين السابقتين، فإذا كانت الرحلة في "تلك الرائحة" هي البحث عن عمل في صحيفة، وكانت في" نجمة أغسطس" بحثا عن الحقيقة، فهي في "اللجنة" بحث عن تغيير وضع اجتماعي؛ فالبطل السارد استبدل حقيبة السفر بحقيبة "السمسونايت"، التي يحملها عادة رجال الأعمال، ويذهب للقاء اللجنة التي تنظر في أمر تأهيله لهذه الدرجة. ويرى أمين العالم أن النص الاستهلالي عكس عمق البنية الروائية، فعبر اللقاءات المتتالية والمطالب المتعددة لاشتراطات اللجنة لتأهيل البطل السارد، كشف نص الرواية عن واقع مصر في السبعينيات عبر عملية مسح نقدي ساخر للمظاهر الاجتماعية والإيديولوجية في مرحلة الانفتاح". فهي تعبير صريح جهير نقدا ورفضا للواقع السياسي والاقتصادي الذي تعرض له"(1).

إن البعد الرمزي والدلالي، الذي أعطاه الناقد في دراسته للعناوين والبدايات الاستهلالية، مكنه من الوقوف على خصوصية البناء الروائي، ووظيفة عناصره البنائية الدالة؛ وبالتالي سمح من جانب آخر بتمكين الانتقال بين الدال النصي والدال الاجتماعي، إلى ما يتيح مجالا للقراءة التأويلية الممكنة. غير أن الاشتغال الحر على التصورات والمفاهيم النظرية نجد له حضورا واضحا في ما كتبه الناقد، مما وسم عمله بالانتقائية والتناول الحر للقضايا النقدية والمفاهيم والمصطلحات دون الاستناد الموثق للمرجعية النقدية المعتمدة.

2.2.1- البنية الدالة:

يعد مصطلح البنية الدالة Structure significative من المصطلحات الأساسية في البنيوية التكوينية، وهو الغاية المقصودة من كل دراسة

(1) المرجع السابق، ص 168.

تحليلية للنصوص الروائية التي تعتمدها، وبالنظر لما يحدده لوسيان غولدمان في كتابه "الإله المتواري"، فإن الكشف عن البنية الدالة يتم عبر البحث والسير الجدي والكامل والمفصل للأفعال والوقائع الفردية، التي تتم صياغتها كقيم مجردة مطلقة في المستوى النظري أو المفهومي[1]. ومن هذا المنطلق ترصد البنية الدالة كل مقومات النص الروائي، وتعمل على هيكلته وبنينته بما يتيح إمكانية إقامة تصور نظري شامل، يؤطر التوجه العام للرواية ونظام بنائها، ويحيل بصورة واضحة على البنية المماثلة في الواقع المجتمعي.

وقد استند أمين العالم لهذه المحددات المنهجية بصورة كبيرة - دون إحالة للمصادر النظرية - في سعيه للوصول إلى البنية الدالة لرواية "تلك الرائحة"، منطلقا من جملة من المعطيات البنائية لنص الرواية. حيث توصل إلى أن الازدواج هو السمة المميزة للمكونات الروائية في كل المستويات. فالبناء الزماني يتمظهر ضمن مسارين؛ الزمان الأول الذي تحدده الرواية بعشرة أيام، هو الزمن الواقعي لحركة سير الأحداث؛ أما الزمن الثاني فهو زمن يتموضع ضمن الزمن الأول عبر الاسترجاع والاستشراف، ويتخذ طابع الذكرى أو التأمل.

أما بنية المكان فهي موزعة على شكلين من أشكال الفضاء؛ فضاء انتقالي مفتوح وتمثله مدينة القاهرة، وساحاتها وشوارعها؛ وفضاء إقامة مغلق هو فضاء الشقة التي يقيم فيها البطل السارد، وهذا الفضاء المغلق رديف للفضاء السجني، لأن البطل ينتظر فيه قدوم العسكري الذي يتأكد من وجوده فيه كل ليلة.

وأما الازدواجية الأخرى فتحكم علاقة الأنا السارد مع بقية الشخصيات في الرواية، فهو يشعر بالوحدة حتى في حضور الآخرين، وصلاته بهم مسطحة حتى ولو كانوا من أفراد عائلته، فهم شخصيات بلا

---

(1) Lucien Goldman: Le dieu Caché, p. 111.

أسماء ولا ملامح واضحة، ولا تربطه بها أي علاقة مودة أو تفاهم. فهو "الأنا"، وهم "الآخرون". وعلى المستوى التعبيري نجد البنية اللغوية محكومة بطابعين مختلفين؛ أحدهما تقريري وصفي تفصيلي تميزه الجمل الفعلية القصيرة؛ والطابع الثاني يتصف بلغة التأمل والحلم.

وهذه الازدواجية الممثلة في البنية الروائية تعكس صدعا اجتماعيا في مستوى الواقع المعيش، وتكشف عن تناقضات جوهرية في مجتمع لم يصل درجة الانسجام بين ما يرفعه من شعارات، وبين ممارسات مناقضة. يقول أمين العالم بهذا الشأن أن "الازدواج والتناقض في نسيج معمار الرواية البنوي الدلالي يعبر عن عالم ذي طبيعة ثنائية.. فالازدواجات والتناقضات التي أشرنا إليها طوال تحليلنا لمعطيات الرواية، بين السياسات الاشتراكية والممارسات الرأسمالية، بين المعلن والمتحقق، بين الشعار والتطبيق، بين ما ينبغي أن يكون وما هو كائن، بين الحرية والقمع، بين الحق والباطل.. ولهذا فالرواية تكاد أن تقدم تخطيطا ذهنيا للواقع يقوم على هذه الثنائيات، أو المتناقضات المتجاورة"[1].

I.2.3 – لغة الرواية ولغة الواقع

لقد سجلنا في المستويات السابقة من الدراسة الخاصة، بمنهجية محمود أمين العالم في مقاربة النصوص الروائية الثلاثة لصنع الله إبراهيم. وقد تبينا أن الناقد عمل عل الاستفادة الحرة من المناهج النقدية سواء فيما يتصل بشعرية السرد، أو بسوسيولوجيا النص والبنيوية التكوينية. وفي هذا الشأن نجد أن الناقد استند بصورة أساسية إلى المنظور السوسيولوجي في قراءة بنية النصوص الروائية، إلا أنه على الرغم من ربطه بين مكونات النصوص الروائية، وبين حركية الواقع، إلا أنه حاول أن يفلت من قبضة الطرح الانعكاسي السلبي في تحليله

(1) محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 53.

لمجريات النصوص، ولفعاليات الواقع اليومي في مصر.

ومن بين الصيغ التي اعتمدها الناقد في تحوير مساءلته النصية، لتأخذ بعد الدراسة الجمالية النقدية، هو عمله على الاشتغال في مستوى الملفوظات اللغوية. وسعى من خلال هذا الجانب إلى تحديد جملة من الممارسات الأسلوبية، والصيغ اللفظية، ليجعلها تتماشى مع سيرورة تاريخية محددة. فيكون الواقع اللغوي النصي، متماثلا مع الواقع الاجتماعي العياني. ويعد الاستثمار الفعال للوظيفة الاجتماعية للغة من إبراليات النقد السوسيولوجي الذي، يتخذ منها ذريعة لفصل الدراسة السوسيولوجية للنصوص الأدبية وعدم ربطها المباشر بالحياة الاجتماعية.

لأن التعامل الأساسي سيكون في هذه الحالة مع مجتمع النص، الذي تنقل اللغة كل مواصفاته وخصائصه. وهذا الطرح الذي نجده عند بيار زيما، يؤكد على أهمية اللغة في التعبير عن حقائق المجتمع، فاللغة فضاء غير محايد، تتصارع عبره وفيه مصالح اجتماعية متعددة. والنصوص الروائية بوصفها كيانات لغوية، تشهد بالضرورة ملامح الاختلاف والتباين الفكري والعقائدي. ومنهج سوسيولوجيا النص، الذي اعتمده أمين العالم في مجال الدراسة الملفوظية للغة الواقع، وأشكال حضورها في البنية الروائية، يستفيد من المحددات المنهجية التي تعامل النص الأدبي من منظور سوسيو لساني، فالأدب بحسب زيما لا يتعامل مع قواعد نحوية محايدة بل مع مصالح اجتماعية محولة إلى نصوص مثبتة في مستوى الخطاب[1].

واستنادا لهذه الرؤية فيما نعتقد، طرح أمين العالم العلاقة القائمة بين لغة الرواية ولغة التداول اليومي لأي المجتمع. وحاول من خلال تتبع خصوصيات اللغة الأدبية واللغة الواقعية، أن يقيم تناظرا بينهما، عبر

(1) Pierre Valery Zima: Pour une sociologie du texte littéraire, p. 17.

تحديد سمات متماثلة بين لغة وأخرى، وهذا التماثل والتناظر يختلف من رواية لأخرى. إن لغة الرواية كما يلاحظ أمين العالم، اتخذت طابع التعبير الرمزي عن العالم الذي تبني الرواية أركانه المكانية والزمانية القيمية، بل تكاد أن تكون تعبيرا رمزيا عن العالم "المرجع" الواقعي الذي تشير إليه الروايات، عالم السبعينات في مصر، ولعلنا لاحظنا في رواية تلك الرائحة، أن الماء والحمام وما يتعلق بهما من أبرز مفردات الرواية ومن أكثرها ترددا واستعمالا، كما لاحظنا أن مفردات الرؤية والتفكير والتأمل كانت كذلك من أبرز مفردات رواية نجمة أغسطس، أما في رواية اللجنة فإن اللغة السائدة هي لغة الأرقام لغة الكم، لغة التحديد العددي التوقيتي[1]. وهذه الإحالات الثلاثة، يبين من خلالها الناقد، أن النص الأول يعكس بداية التحول الاجتماعي في مصر بعد الثورة، من حيث تصويره لمعاناة وبؤس طبقة اجتماعية عريضة. أما الرواية الثانية فهي مرحلة الثورة الناصرية، وحالة الإشباع الفكري والتأملات النظرية، التي تدفع للتفكير في المستقبل الذي سيكون عليه المجتمع. أما لغة الأرقام فهي مؤشر، على مرحلة التحول نحو المجتمع الاستهلاكي لعصر الانفتاح. أين يتم التداول الأساسي ليس في القيم الإنسانية، أو التأملات النظرية، وإنما في المفاهيم السلعية التي تجعل القيمة السائدة مرتبطة ارتباطا وثيقا بنموذج المجتمع الاستهلاكي. "إن لغة الكم والتحديدات العددية والرقمية والنسبية التفاضلية.. هي من غير شك من أبعاد القيمة السائدة اللامعة في هذا العالم، عالم الرواية وعالمها المرجع"[2].

إن الملاحظة العامة التي يمكن استخلاصها، من خلال اطلاعنا على الإجراء التطبيقي، للمنظور العام لسيوسيولوجيا النقد عند أمين العالم، هي اعتماده أساسا في مستوى المنظور الفلسفي النقدي على

(1) محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 174.

(2) المرجع نفسه، ص 175.

البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص. أما في المستوى الإجرائي فإننا نسجل ميله للاستفادة من ممكنات النقد الروائي المعاصر، دون التشبث بتوجه أحادي، أو بمفاهيم ومصطلحات ثابتة. وهذه الاستفادة الحرة من مناهج نقد الرواية المعاصرة، جعلت لغته النقدية، وخطابه التحليلي، يحمل مصطلحات تعود لآفاق منهجية مختلفة ومتعددة، وقد تصل حد التعارض في مستوى المقاربة النظرية أو الإجرائية.

II- حميد لحمداني

ومسعى التطويع المنهجي:

من البنيوية التكوينية إلى النقد السوسيو - بنائي

شكلت الكتابات النظرية والدراسات التطبيقية التي أنجزها حميد لحمداني، محطة هامة في مسار النقد العربي المعاصر؛ من حيث التفاعل الإيجابي في تفعيل محور المثاقفة في ميدان النقد الأدبي عموما، والنقد الروائي على وجه الخصوص. وقد كان لكتاباته النقدية أثرها في مد النقد الروائي العربي الجديد بأدوات وإجراءات، سمحت بفسح المجال أمام الدراسات النقدية للرواية، للتحرر من هيمنة منهج وحيد غطى الساحة النقدية وهو المنهج البنيوي. فباعتماده على مسعى تحديث الخطاب النقدي الاجتماعي، وفّر للنقد العربي إمكانية أخرى تخلصه من المفاهيم الثابتة للانعكاس التلقائي والوثائقية، للصورة الاجتماعية في ثنايا النصوص الإبداعية.

ومن أهم الدراسات التي عمل فيها على طرح تصوراته النظرية وممارساته التطبيقية، نجد كتاب "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي"(*)، الذي صدر في طبعته الأولى سنة 1985، بالإضافة إلى كتاب "من أجل تحليل سوسيو - بنائي للرواية" الصادر سنة 1984، وأخيرا كتاب "النقد الروائي والإيديولوجيا" سنة 1990. وعبر هذا المسار حاول لحمداني تطوير الأدوات النقدية التي تستجيب لمنهج الدراسة

(*) الكتاب في الأصل رسالة جامعية تقدم بها الباحث لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب بفاس سنة 1982.

السوسيولوجية من جهة، وتركز اهتمامها من جهة ثانية على المكونات والعناصر الفنية للنصوص الروائية، وهذا انطلاقا من المفاهيم الأساسية للبنيوية التكوينية.

1.II - كتاب "الرواية المغربية" وإجراءات البنيوية التكوينية:

1.1.II - المنطلقات المنهجية:

ينطلق لحمداني في كتابه "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي"، من قراءة نقدية للإرث النقدي السوسيولوجي الجدلي، ليصل إلى طرح البدائل النقدية للبنيوية التكوينية. وأهم ملاحظة سجلها بشأن نقاد الانعكاس والنقد الجدلي، هي مساءلتهم النصوص الإبداعية بوصفها مواقف سياسية لكتابها، يبحثون في ثناياها عن المعادل الاجتماعي بالدرجة الأولى. ولذلك ابتعد هذا النوع من الطرح النقدي عن مجال الدراسة الأدبية، وأخذ صبغة سياسية وإيديولوجية صرفة، "فالدلالة الاجتماعية هي التي كانت تثير أولئك الدارسين، ولذلك اتخذ المنهج الجدلي التاريخي في النقد صورة إيديولوجية صريحة، وكان من شأن هذا الوضع أن يبعد الأحكام الصادرة عن الطابع النقدي الأدبي"[1].

وهذا الوعي النظري هو الذي دفع الناقد لحمداني لاكتشاف حقائق هامة وجديدة، حول العلاقة العميقة بين الإبداع الفني والواقع الاجتماعي، وجعله يقترب من أطروحات النقد السوسيولوجي الجديد، ابتداء من المفاهيم التي طرحها "جورج لوكاش" في كتابه "بناء الرواية"، الذي يعده - أي لوكاش - مؤسس سوسيولوجيا الرواية. مرورا بأطروحات روني جيرار التي ضمنها كتابه "الكذب الرومنطيقي والحقيقة الروائية"،

---

(1) حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء 1985، ص 10.

وصولا إلى المفكر والناقد لوسيان غولدمان، الذي أسهم بفعالية في إثراء مفاهيم وإجراءات النقد السوسيولوجي.

وقد تبنى لحمداني تصورات غولدمان الأساسية حول البنوية التكوينية، التي وضحها في كتابه من أجل سوسيولوجيا للرواية، ويمكن عدها بمثابة مفاهيم نظرية أساسية، تتلخص فيما يأتي:

أ - أن الإنتاج الأدبي يمثل صورة للوعي الجماعي، وتعبير عن مظاهر الانسجام، الذي تسعى المجموعة الاجتماعية لتحقيقه بهدف إحداث التوازن. وهذا لا يعني أن النص الأدبي إنتاج جماعي، بل على العكس من ذلك فالإبداع الأدبي هو تعبير جمالي عن وعي المجموعة الاجتماعية، يتولاه مبدع يعبر من خلاله عن طموحات المجموعة التي ينتمي إليها. ومن جانب آخر فإن الأعمال الأدبية في تقاطعها مع وعي المجموعة التي تعبر عنها، فإنها لا تعيد إنتاج أشكال الوعي في مظهرها المباشر أو السطحي، بل تعمل على تمثل بنية ذلك الوعي، والتعبير عنه بأساليب مجازية غير تقريرية، أو انعكاسية بسيطة. "فالأعمال الإبداعية لا تطابق الوعي الجماعي من حيث المحتوى، ولكنها تتجلى على مستوى بنيات دالة مناظرة للبنيات الذهنية التي تبلوره، لأن صياغتها الفنية والتركيبية تختلف اختلافا كبيرا عن المضمون المباشر لهذا الوعي"(1).

ب - إن العلاقة القائمة في مجال الإبداع بين الفنان ومجموعته، تتميز بالدقة والحساسية في بعض الأحيان، من جانب وضع مفاصل واضحة تحدد مجال الفردي والجماعي في العملية الإبداعية، وتعطي الحرية والاستقلالية للكتابة الأدبية، في التعبير والصياغة الجمالية للفكر والوعي الجماعيين؛ "فالكاتب يصوغ عالما من

---

(1) محمد خرماش: إشكالية المنهج في النقد الأدبي المعاصر، أنفو برنت، ط1، فاس 2001، ص 83.

العلاقات التي تدخل في نطاق التركيب الخيالي، إلا أن تحليل هذا العالم يكشف في الغالب أن له بنية عميقة مقاربة لبنية تفكير الجماعة التي يعبر عنها المبدع"[1].

ت - رغم الخصوصية التي يتميز بها دور الفنان المبدع، فإنه يبقى عاجزا عن صياغة بنية فكرية منسجمة وعامة بمفرده، لذلك فإن "رؤية العالم" هي في أساسها وعي المجموعة الاجتماعية مبلور في شكل قيم وتصورات وطموحات. ودور المبدع هو التعبير عن هذه الرؤية، أو بلورتها في أشكال نظرية أو إبداعية. ويرى لحمداني أن مقولة "رؤية العالم"، سمحت بإعادة النظر في العلاقة القائمة بين مضمون الإبداع، والانتماء الاجتماعي للمبدع، من جانب دحضها لمقولة الربط التلقائي بين نوعية الفكر الذي يتضمنه الإبداع وطبقة أو فئة الكاتب الاجتماعية[2].

ث - إن الوعي الجماعي الذي يتمثله الإبداع الأدبي، ليس محصلة تجميعية لوعي أفراد المجموعة، كما أنه ليس وعيا خارجيا مفروضا على الأفراد، بل هو تشكيل منسجم ومتفاعل، يعكس مسلكيات الأفراد المندمجين في سياق الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية[3].

واستنادا إلى المحددات السابقة يتبنى لحمداني المنهج البنيوي التكويني، أساسا منهجيا وإجرائيا في مقاربة النصوص الروائية المغربية. ويرى بأن اختياره لهذا المنهج مبرر بكونه يعبر عن مستوى علمي متقدم يقترب من فهم طبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع والواقع الاجتماعي الإنساني[4]. من حيث إنه يتيح إمكانية الجمع بين التحليل الشكلي

---

(1) حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 10.

(2) المرجع نفسه، ص 13.

(3) Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, p. 41-42.

(4) حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 14.

والدراسة الاجتماعية. لذلك نجده يقترح الاستفادة من المفاهيم الأساسية والأولية التي يعتمدها البنيويون في دراسة النصوص الروائية، وتضمين بعض تطبيقاتها في إطار الدراسة البنيوية التكوينية.

وقد استند الناقد في تقسيم دراسته إلى المراحل التي اقترحها لوسيان غولدمان وهي: مرحلة الفهم، ومرحلة التفسير؛ فالمرحلة الأولى تقوم على التحليل بغية الكشف عن البنيات المضمونية الداخلية العميقة، دون الاستناد بأي شكل من الأشكال إلى المعطيات الخارجية، التي يمكن أن توجه البحث وجه خاصة؛ أما المرحلة الثانية فتهدف بالأساس إلى هيكلة النص ضمن مساره التكويني النشوئي الذي تخلق فيه، وتتم عبر البنية المجتمعية التي تناظر بنية النص الداخلية، وتكشف عن تمظهر إيديولوجي خاص يتمثل النص الأدبي أصداءه.

ويوضح لحمداني هذه المنهجية بقوله: "إن الدراسة تسير دائما في إطار بعدين أساسيين : بُعد التحليل، ويستهدف الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عنه أيضا من بنى مضمونية، دون الرجوع في الغالب إلى أية معطيات خارجة عن النص.. بُعد التفسير، وهو يستهدف وضع النص ضمن أبنية أوسع هي التي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها العمل الإبداعي، ويتم التعرف على هذه البنية الفكرية الأوسع بما يوجد بينها وبين النص من تناظر"[1].

وضمن مسار المقاربة التي تسير باتجاه إقامة التناظر بين البنية المجتمعية والبنية النصية، فإن لحمداني يلتزم بالمحاذير المنهجية التي قدمها غولدمان، بشأن تحاشي المقابلة المرآوية بين النص السردي والواقع. وبخاصة حين يشير إلى أن الأعمال الروائية مهما تشابهت أحداثها مع الواقع، فإن عالمها يبقى عالما متفردا يتمتع باستقلاليته، من جانب كونها أعمالا تخييلية تركيبية بالدرجة الأولى؛ "فبالرغم من أن بنيات

(1) المرجع السابق، ص 16.

العالـم الروائـي مماثلـة مع بنيات ذهنية لبعض المجموعات الاجتماعية، فإن الكاتب يملك كامل الحرية في بناء عالمه التخييلي"[1].

فالتعامل مع النص الروائي، في نظر **لحمداني**، لا يجب أن يتم من منطلق أنه مطابق تمام المطابقة مع الواقع الذي يستوحيه، فهو لا يقف عند حدود تصوير عناصره المكونة له، بل يستفيد من تلك العناصر في إقامة بنية مجازية، تقدم تصور الكاتب وموقفه من هذا الواقع. وفي الحالة العكسـية "فإنه يصبح من العسير أن نكتشـف عمق دلالة النص الأدبي، إذا بقيت العملية النقدية التي نريد أن نقوم بها في إطار النقد السطحي الذي يضع الرواية مثلا والواقع، وجها لوجه"[2].

وبالإضافة لمراحل التحليل البنيوي التكويني الأساسية، فإن الناقد يسعى لأن يكون إجراؤه النقدي وفيا للأطروحات الغولدمانية فيما يتعلق بالبحـث عـن القيمـة الاجتماعيـة الموجودة في الواقع، أو التي تعبر عنها المنظومـة الفكريـة والقيميـة للنـص الروائـي. وهـذا اعتبـارا مـن أن بنية النـص الروائـي تماثـل شـكلا مـن أشـكال الوعـي، وتصورا عـن العالـم، ورؤية إيديولوجية موجودة في الحياة الاجتماعية؛ وليسـت مجرد تأويل تحليلي مطلق لا نجد له امتدادا في الواقع الاجتماعي المعيش.

ولذلك فهو يحدد مسار الإجراء النقدي في هذه المرحلة بقوله: "إن الدراسة.. تحاول أن تتعامل مع الرواية أولا وقبل كل شيء كفن، ولذلك فهي تخوض عوالمها الذاتية من أجل اكتشاف قوانينها الخاصة، غير أنها في المرحلة الأخيرة تريد أن تضع الظاهرة الروائية في موضعها من البنى الفكرية المتصارعة في الواقع، وأن تحدد دورها الإيديولوجي ضمن هذه البنى"[3]. من هنا يتبين لنا أن **لحمداني** يسعى بشكل واضح لتمثل الرؤية

---

(1) Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, p. 345.

(2) حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 110.

(3) المرجع السابق، ص 17.

المنهجية للبنيوية التكوينية في المستوى النظري على الأقل، يحدوه في ذلك حسه المنهجي، الذي حاول أن يضبطه في حدود الالتزام بمقاييس نقدية، تمكنه من الكشف عن المكونات الفكرية والبنيات الدالة ورؤى العالم، في النصوص الروائية المغربية التي تصدى لها بالدراسة.

وهذا الالتزام المنهجي دفعه في مرحلة أولى إلى وضع إطار سوسيولوجي تاريخي عام، قدم من خلاله مظاهر وبنية الواقع الاجتماعي للمغرب، خلال فترة الاستعمار الفرنسي، وبعد مرحلة الاستقلال. مركزا البحث في المكونات الاجتماعية وأشكالها المختلفة؛ من سلطة استعمارية، وأرستقراطية قبلية، وعسكرية. كما تعرض للتحولات التي عمل الاستعمار على إحداثها، من خلال إعادة تشكيل المراتب الاجتماعية، والمواقف المتباينة بين بعض القبائل والمخزن من قضية الموقف من المستعمر الغازي. كما أشار إلى الخلفيات الاجتماعية والثقافية للحركة الوطنية المغربية. وأخيرا تطرق إلى فترة الاستقلال، وإلى العناصر والتركيبات الاجتماعية الجديدة التي عرفها المجتمع المغربي، وما تلا ذلك من تبلور اتجاهات فكرية وإيديولوجية.

ومن خلال هذا العرض يسعى الناقد إلى البحث عن البنيات الفكرية والإيديولوجية، وأشكال الوعي التي ميزت حياة المجتمع المغربي، وانعكاسها في الأعمال الروائية. ويمر ذلك "عبر تحليل الأعمال الروائية بغية فهم بناها الداخلية، والكشف عن ركائزها الدالة، وبعد ذلك تحديد مواقفها الخاصة من الواقع الاجتماعي"(1).

ولعل هذا التوجه التقديمي الذي يعمل على عرض وتوضيح الإطار السوسيولوجي، الذي كتبت فيه الروايات التي يتناولها البحث بالدراسة، تتماشى بصورة جلية مع المسعى الذي سلكه غولدمان في كتابه "الإله المتواري"، حين تناول في الفصل المعنون "الأساس الاجتماعي

---

(1) المرجع نفسه، ص 101.

والثقافي"[1]، للتقديم للحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، المصاحبة للحركة الجانسينية، ونبالة الرداء، ليدرج في سياقها تحليلاته لمسرحيات راسين وكتاب "الأفكار" لـ باسكال.

II 1.2. - الإجراء النقدي:

اعتمد لحمداني في دراسته للرواية المغربية منهجية، رأى بأنها مناسبة لمقاربته المنهجية ولطموحه النظري. تمثلت في قيامه باختيار ثمانية عشر نصا روائيا، توافرت فيها مجموعة من الشروط التي حددها مقياسا للاختيار، وتتمثل في سلامة التعبير والصياغة اللغوية، والتماسك المنطقي الداخلي، والحضور الواضح للبعد الاجتماعي، وعدم الارتباط بالقضايا الذاتية اليومية[2]. وهذا الطابع الانتقائي الذي يشير في جانب منه، إلى التوجه البحثي الأكاديمي للناقد، والتزامه بحرفية الرؤية المنهجية وإبوالياتها، يعكس من جهة أخرى نظرة إقصائية مسبقة، تستثني أي دور للتطلعات والهموم الذاتية في عكس البنيات الفكرية لقطاعات من المجتمع. وهو الأمر الذي يمكن أن نعده قصورا، ونظرة تبسيطية في إدراك الانشغالات الذاتية، التي بإمكانها أن تشكل وعيا غيريا، وبنية فكرية تتمظهر في الواقع بوصفها رؤية منتجة لشكل من أشكال الوعي القائمة في المجتمع.

II 1.3. - البحث عن البنية الدالة

اعتمادا على المفاهيم الأساسية للبنيوية التكوينية، توصل لحمداني إلى تصنيف الروايات المدروسة إلى قسمين يمثلان بنيتين متقابلتين؛ تتحدد البنية الأولى بموقف المصالحة مع الواقع؛ أما البنية الثانية فتقوم

---

(1) Lucien Goldman: le dieu caché, p. 97.

(2) المرجع السابق، ص 38.

على موقف انتقاد الواقع الاجتماعي. وضمن هاتين البنيتين توجد مكونات دالة يتم استخلاصها من نص كل رواية.

أ- موقف المصالحة واللحظة السعيدة:

نجد ضمن البنية الأساسية الأولى التي وُضع لها عنوان: موقف المصالحة واللحظة السعيدة، مجموعة من الروايات هي: "سبعة أبواب"، و"دفنا الماضي"، و"المعلم علي"، للروائي عبد الكريم غلاب، ورواية "جيل الظمأ"، و"إكسير الحياة" لـ محمد عزيز الحبابي، ورواية "المغتربون" لـ محمد الاحسايني، ورواية "رفقة السلاح والقمر"، و"الريح الشتوية" لـ مبارك ربيع. وكل رواية من هذه الروايات تمثل برأي لحمداني رؤية للواقع الاجتماعي، ويحاول أن يستخلص بنية كل رواية على حدة، ويعتبرها بنية دالة يمكن أن تدمج مع غيرها في البنية الضامة التي تفسرها، وتحدد دلالتها الوظيفية بالنسبة للكاتب وللمجموعة الاجتماعية التي تعبر عنها"[1].

وعلى هذا الأساس نجد ضمن البنية الأولى المحددة لموقف المصالحة واللحظة السعيدة بنيتين دالتين أساسيتين هما: موقف المصالحة واللحظة السعيدة، وتضمه روايات "سبعة أبواب"، و"دفنا الماضي"، و"المعلم علي". أما بنية موقف المصالحة وتبرير الانهزام، فتمثلها روايات؛ "جيل الظمأ"، "إكسير الحياة"، "المغتربون"، "رفقة السلاح والقمر"، ورواية "الريح الشتوية".

وقد عمد الناقد إلى وضع عنوان كل رواية في دراسته بتسمية بنيتها الدالة، مما يفسح المجال أمام الدارس لتتبع التنويع الداخلي للنصوص المدروسة وملاحقة خصوصياتها، التي لا تتطابق بالضرورة في جميع النصوص، غير أنها تتشاكل ضمن منحى رؤيوي واحد تجاه

(1) محمد خرماش: إشكالية المنهج في النقد الأدبي المعاصر، ص 117.

الواقع الاجتماعي. فضمن مجال البنية الدالة لموقف المصالحة واللحظة السعيدة، نجد أن تقديم البنية الدالة للروايات كان كما يأتي:

- سبعة أبواب: العثور على الذات في النضال الوطني.
- دفنا الماضي: صراع الأجيال والرؤية الثنائية للمجتمع.
- المعلم علي: الدور الفكري للزمرة الصغيرة والنضال النقابي.

أما بالنسبة لبنية موقف المصالحة وتبرير الانهزام والتسجيل، فإن البنيات الدالة لرواياتها جاءت كما يأتي:

- جيل الظمأ: صراع الأجيال وأزمة المثقف البرجوازي.
- إكسير الحياة: الأزمة الاجتماعية من المنظور الوهمي.
- المغتربون: الوعي الساذج بالأزمة الاجتماعية.
- رفقة السلاح والقمر: القضية العربية من منظور الفكر السائد.
- الريح الشتوية: رؤية إثنوغرافية متأخرة للواقع الاجتماعي.

وفي محاولتنا للبحث في المسار المعتمد للوصول إلى الإمساك بهذه البنيات وتحديدها في النصوص الروائية، انطلاقا من بنية التماثل مع الواقع الاجتماعي، نأخذ النموذج الأول للتمثيل به عن البنية الدالة، لكونه يرصد مسار الرؤية الاجتماعية لدى كاتب واحد من خلال ثلاث نصوص روائية. وفي سياق هذا المسعى نجد أن المنطلق الأول الذي استند إليه لحمداني هو مقولة **غولدمان** التي ترى في الإبداع الروائي الحقيقي، رد فعل عن شعور بالاستياء من القيم الاجتماعية السائدة، وبذلك يكون سعي الروائي وطموحه هو البحث عن قيم أصيلة بديلة، لتلك القيم المتدنية، التي تمور بها الحياة الاجتماعية.

ومن ثم يكون النص الروائي في حوار مع واقعه الاجتماعي، ويسعى لأن يكتشف القيم الإيجابية التي تمثلها رؤية وإيديولوجية مجموعة اجتماعية، تخوض صراعا مع المجموعات الأخرى بغية سيادة

وبسط تصوراتها وأطروحاتها الفكرية والنظرية. فالرواية إذن "هي تاريخ بحث عن قيم أصيلة في وسط عالم متدني ومنحط... وتتميز هذه القيم بخصوصيتها حسب كل رواية، وباختلاف القيم التي يتم البحث عنها من رواية لأخرى"[1].

فبنية موقف المصالحة واللحظة السعيدة التي ضمت الروايات الثلاثة لـ عبد الكريم غلاب، تمت مقاربتها من منظور أنها تستجيب، من خلال أحداثها وشخصياتها، للأطروحة الأساسية الممثلة في البحث عن مسار قيمي لبنية المجتمع المغربي، في الفترة التي كتبت فيها تلك الروايات من جهة، وعن المرحلة التي "تؤرخ" لها الروايات الثلاث من جهة ثانية.

ففي رواية "سبعة أبواب" تتمحور البنية الدالة للرواية حول مسار التخييل الذي يشير إلى موقفين أساسيين هما: الاعتقال الذي يطال الراوي من قبل السلطات الاستعمارية، ثم الخروج من السجن. وهذان الموقفان يسايران حركية البرجوازية الوطنية في الواقع المغربي خلال الفترة الاستعمارية، بما تمثله من صراع ومقاومة، تنتهي بالحصول على الاستقلال والحرية. وبناء المشروع الجديد التي تطرحه هذه البرجوازية.

ويقوم لحمداني بهذه التحليلات من خلال إعادة بناء التصور التخييلي للنص الروائي، وطبيعة المرحلة التاريخية والاجتماعية التي تتحدث عنها الرواية. ليصل إلى أن الرواية تبنت طرحا تمثله رؤية اجتماعية محددة، هي رؤية البرجوازية المغربية التي احتكرت مفهوم النضال لنفسها، وأقصت كل دور للأرياف في معركة التحرر والاستقلال، "فالأدوار الاجتماعية في الصراع الذي كان دائرا مع المستعمر لم تكن في نظر الكاتب متكافئة... وهذا يعني أن قطاعا عريضا من المجتمع كان

(1) Lucien Goldman: Pour une sociologie du roman, p. 23.

غائبا أثناء مجابهة المستعمر(البادية لم تتحرك)"[1]. غير أن الكاتب الذي يحمل رؤيته الخاصة، يعمل في النهاية على العودة إلى منطق مفهوم الأمة من منظور البرجوازية المثقفة، التي تسعى إلى أن تتزعم المجتمع، وتتحكم في مقاليد السلطة بعد الاستقلال، وتنتج خطابا تجميعيا، يعمل على القفز على التناقضات الطبقية، وتضارب المصالح بين مختلف فئات المجتمع.

ولذلك فإن الرواية تصور في النهاية اللحظة السعيدة للأمة الموحدة، وهي تحتفل باستقلالها، وجعل هذه الوضعية هي الحالة السرمدية للمجتمع. ويرى **لحمداني** من هذا المنطلق أن الرواية عبرت عن البنية الفكرية لكاتبها **عبد الكريم غلاب**، الذي يستند على رؤية يمثلها قسم من المجتمع، هو منظور البرجوازية ذات المنزع الليبرالي السلفي - بعد مرحلة الاستقلال -، والتي حاولت احتواء نضال الأمة وتوجيهه. كما يرى أيضا بأن "الرواية أخضعت عناصر الأمة إلى نظام الرتب بدل أن تصور الصراع الذي كان يوجد بينها، وإلغاء هذا الصراع يتلاءم ووقوف الكاتب عند تلك النهاية السعيدة التي صورها في الحلم.. وتصبح الرواية هكذا منغلقة على ذاتها، وتوقف التاريخ في هذه اللحظة السعيدة، التي يكون فيها التاريخ نفسه غير قابل للوقوف"[2].

وهذا التقييم الذي يصدره الناقد بشأن الأطروحات النظرية التي تقدمها الرواية، والمجموعة الاجتماعية التي تتبناها في الواقع، إنما يعد انسجاما مع المنهج البنيوي التكويني الذي اعتمدته الدراسة، والذي تبنى الناقد إجراءاته حين صرح في تقديمه المنهجي، بأنه بعد مرحلة فهم وتحليل البنى النصية العميقة، سينتقل للحديث عن الشريحة الاجتماعية

(1) حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 126.
(2) المرجع السابق، ص 130.

التي تقابل تلك البنية، ودور هذه الشريحة في حركة الصراع الاجتماعي العام[1].

وقد اعتمد لحمداني الإجراء نفسه بالنسبة لروايتي "دفنا الماضي" و"المعلم علي"، وتوصل عبر المناظرة بين البنيات النصية العميقة والبنى الفكرية والإيديولوجية التي تقابلها في المجتمع، إلى جملة من الاستنتاجات العامة تشمل الروايات الثلاثة، وأهمها:

- أن غلاب يبلور مفهوم المجتمع في صيغة "الأمة"، التي تحضر ضمن النصوص الروائية عبر جملة من الفاعلين الاجتماعيين، وهم: "شعب البادية"، "شعب المدن"، "الزمرة الصغيرة" وهي فئة القيادة الفكرية للنضال، و"الراوي".
- ثم يقيم بعد ذلك تركيبا تفاضليا لمكونات هذه الأمة، وتتفاوت درجة الأهمية التي تكتسيها فعالية هذه المكونات من رواية لأخرى، لتتمحور كل هذه الفعاليات حول بنية أساسية هي موقع ودور كل منها في النضال ضد الاستعمار، والمساهمة في الوصول إلى اللحظة السعيدة المتمثلة في الاستقلال.

ففي رواية سبعة أبواب كانت مكونات الأمة، كلها في مواجهة المستعمر، سواء بعناصرها غير الفاعلة كشعب البادية، أو بعناصرها الفاعلة والمشاركة كشعب المدن، والزمرة الصغيرة، والراوي، وأسهم كل ذلك في تحقيق اللحظة السعيدة والاستقلال.

أما في رواية "دفنا الماضي" فقد استمرت المكونات الأولى في الحضور، لكن بإضافة عنصر جديد هو لحظة ما بعد الاستقلال، وتغير وجهة الصراع، ومن ثم ألغى الكاتب الصراع الطبقي القائم في المجتمع من رؤيته الفنية، واستبدله بصراع الأجيال. غير أن هذا لم يمنعه من مواصلة توجيه دفتي الصراع لتكون كما في النص الروائي السابق،

(1) المرجع نفسه، ص 16.

مواجهة بين المستعمر، وبين مختلف مكونات الأمة، وينتهي الصراع بالوصول إلى اللحظة السعيدة والاستقلال.

وينطبق نفس المسار على رواية "المعلم علي" التي تضمنت "الأمة" فيها، شعب البادية المشارك في النضال، والذي يأتي بعد شعب المدن، ثم الزمرة الصغيرة، والراوي، وكانت محصلة المواجهة هي الحصول على الاستقلال[1]. فالبنية الضامة للبنيات الدالة المكونة للنصوص الروائية الثلاثة لـ **عبد الكريم غلاب**، تعبر عن رؤية اجتماعية تتخذ من الخلفية التاريخية أساسا واضحا لبناء العالم الروائي، كما أن الرؤية الاجتماعية المركزية تنحصر في تثبيت دلالة اللحظة السعيدة، كغاية ونهاية مطلقة، وتتجاوز على كل ما من شأنه أن يبين ملامح الصراع الاجتماعي والطبقي، مع السعي لإبقاء صورة لامعة عن تطور مسار البرجوازية المغربية، ودورها الحاسم في مسار الاستقلال الوطني. ويرى **لحمداني** في هذا الموقف من الكاتب تأثرا بالإيديولوجية المهيمنة، مما خلق تذبذبا واضطرابا في الرؤية إلى الواقع الاجتماعي.

وقد عمل **لحمداني** بحذر منهجي، يجنبه السقوط في الربط الآلي بين أفكار الكاتب وإيديولوجيته، وبين مضمون النصوص الروائية. وكان ذلك عبر تركيزه على البحث في البنيات الداخلية التي يتكون منها التخييل الروائي، واستند بالأساس إلى شخصية الراوي في التحليل ووصف المواقف والتصورات، وتحليل البنى الذهنية لمختلف الفاعلين في النصوص الروائية.

ب – موقف الانتقاد للمجتمع:

حين ينتقل الناقد للبحث في ما تكونه الروايات المتبقية من رؤية للواقع الاجتماعي، نلاحظ أنه جعلها تتشكل في مجملها من تماثل في

---

(1) المرجع السابق، ص 189–190.

البنية التي ترصد موقف الانتقاد للمجتمع. وتنقسم هذه البنية الضامة الكبرى إلى مكونات ثانوية تحدد موضوعاتها قيما ثيمية متعددة، قسمها الناقد إلى ثلاث بنيات دالة هي: انتقاد الواقع الاجتماعي وهاجس الغرب؛ وبنية انتقاد الواقع والطريق المسدود؛ وبنية انتقاد الواقع وهاجس الصراع.

وهذه البنيات الدالة تم التوصل إلى رصدها من خلال تحليل النصوص الروائية، والتركيز على البنيات المقولاتية والذهنية المكونة لها، ومحاورة بنائها الداخلي ومكوناته المتعددة من شخصيات، وأحداث، وعلاقات زمانية ومكانية، ومواقف فكرية نظرية، أو اجتماعية.

فبالنسبة لبنية انتقاد الواقع الاجتماعي وهاجس الغرب، نلاحظ أن النصوص الروائية التي تتحد في هذا الموضوعة النظرية تشترك في أطروحتها حول النظر لعلاقة المجتمع المغربي بالغرب، ليس من منظور أنه مستعمر، بل من منطلق أنه "الآخر"، الممثل بقيم حضارية مختلفة، يتم التعامل معها عبر تحديد الإيجابي والسلبي فيها. وقد مثلت هذا المنظور روايات: "في الطفولة" لـ عبد المجيد بن جلون عبر رؤية الواقع الاجتماعي المغربي ومستوى الحضارة الغربية. ورواية "الغربة" لـ عبد الله العروي من جانب أزمة المجتمع المغربي من منظور البرجوازية الصغيرة المهوسة بالغرب. ورواية "المرأة والوردة" لـ محمد زفزاف، التي تتحدد رؤيتها عبر تجربة الهروب من الواقع الاجتماعي المغربي واختبار الواقع الغربي. وأخيرا رواية "اليتيم" لـ عبد الله العروي التي تحمل بنيتها الدالة مظهر تشريح الواقع الاجتماعي ومجابهة الغرب.

وقد أفادت الاستعانة بالبنيات الذهنية التي تمثلها النصوص الروائية في بناء الرؤية الاجتماعية، من خلال الموقف الذي تعبر عنه كل رواية، وامتداداتها الفكرية في الواقع الاجتماعي الذي يشكل المحضن الأول لهذه الأفكار والمواقف. ويرى لحمداني بهذا الشأن،

أن المسار الذي قطعته فكرة العلاقة مع الغرب في هذه الروايات، كانت تتجه من موقف انبهاري سلبي يخلو من الانتقاد، ثم تمر الفكرة بخطوة أكثر إيجابية يتم فيها التمييز بين ما هو سلبي وبين ما هو إيجابي، ثم تنتهي على تبين الحقيقة الأساسية التي ترى في الغرب خصما أكثر ما ترى فيه موطنا نافعا. ويؤكد الناقد أن الاستفادة من الغرب لا يمكن أن تتم إلا إذا كانت العلاقة بينه وبين العالم المتخلف قائمة على أساس متكافئ[1].

أما في ما يخص البنية الثانية، وهي رؤية انتقاد الواقع والطريق المسدود، فإن الروايات الممثلة لهذا الموقف تلتقي بشكل أساسي في الرؤية، واتخاذ المواقف النهائية وتشمل النصوص الآتية: "أرصفة وجدران" لـ**محمد زفزاف** التي تدور أحداثها بين عبثية العالم واختلال الواقع الاجتماعي، ورواية "حاجز الثلج" لـ**سعيد علوش**، التي تقوم على انتقاد الواقع برغم اختلال الوضوح النظري. ورواية "زمن بين الولادة والحلم" لـ**أحمد المديني**، التي تعد بمثابة مقالة في إدانة الواقع الاجتماعي. ورواية "براج المدينة" لـ**محمد عز الدين التازي**، التي تقوم على انتقاد إيديولوجيا اليسار التي لم تتمكن من الانتقال إلى الفعل التغييري المنشود.

أما البنية الثالثة فهي تمثل رؤية انتقاد الواقع وهاجس الصراع، وتضم نصين يمثلان مرحلتين من مراحل ظهور وتبلور المواقف الانتقادية للواقع الاجتماعي؛ فرواية "الطيبون" لـ**مبارك ربيع** تمثل بداية الوعي الانتقادي، أما "قبور في الماء" لـ**محمد زفزاف** فهي مؤشر دال على مرحلة نضج الوعي الانتقادي. وقد عمد لحمداني في سعيه لاستخلاص الرؤية الاجتماعية والبنية الدالة لهذه النصوص الروائية، إلى تحليلها دون إقحام لمعطيات خارجية عن النصوص، ليترك ذلك للمرحلة اللاحقة

---

(1) المرجع السابق، ص 360.

التي يشملها التفسير، من منظور لوسيان غولدمان.

وبناء على ذلك نصل إلى أن البنية الدالة لنص رواية "الطيبون"، هي بداية الوعي الانتقادي، ويتم تشخيص ذلك عبر البحث في تصنيف النص الروائي ضمن الجماليات الروائية الواقعية. وهذا عبر تحديد وظيفة الراوي في النص الروائي، الذي يقدم كل المعلومات الضرورية للقارئ، لفهم عالم الرواية، وبقائه رغم ذلك على الحياد، واحترام مقاييس المكان والزمان بجعلها تتلاءم مع المواقف والأحداث، كما أن تعدد الشخصيات في الرواية، يسمح بعرض أنماط مختلفة للمواقف والسلوكات البشرية.

وبالإضافة إلى الجوانب الشكلية، فإن المضمون الروائي تحدده مواقف البطل "قاسم"، الموزعة بين هموم فردية؛ هي اغتصاب الأرض، خطيئة الأم، أزمة الأخ، حب "هدية". وبين مشاريع عامة يمر البطل الروائي باختباراتها، وتتمثل في مشروع الأرض، المشروع الخيري، مشروع الضياع في عالم الخمر، المشروع الصوفي، وأخيرا المشروع الثوري. وضمن انتقال البطل بين مشروع وآخر، تبرز صورة الوعي الواقعي التي تمثل داخل المتن الروائي، وما يناظره في الواقع الاجتماعي الفعلي؛ حيث إن الرؤية الاجتماعية للرواية وبنيتها الدالة تستجيب لمبادئ وأفكار الطبقة البرجوازية الصغيرة في المجتمع المغربي، "بسبب ما كانت تعانيه من ضيق اجتماعي، فتكشف الرواية من جهة الأوضاع الاجتماعية بما فيها من استغلال تمارسه الإقطاعية الفلاحية، والبرجوازية التجارية، كما تنتقد بعض الإيديولوجيات الهادفة إلى إبعاد الفرد عن الاهتمامات الاجتماعية، ومن جهة أخرى تحاول تقديم إمكانية للتحرر، وذلك باستلهام الحل الثوري"[1].

إن هذا الربط البنيوي التكويني، يستجيب بصورة واضحة

---

(1) المرجع السابق، ص 474.

لمفهوم "رؤية العالم"، التي تمثل في رأي **غولدمان** مجموع التطلعات والأفكار والأحاسيس التي تجمع وتوحد بين مجموعة اجتماعية، أو طبقة اجتماعية، وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى. ومن هنا يتحول موقف الرؤية للعالم إلى ظاهرة اجتماعية معقدة وشاملة، تتراكب فيها جملة العناصر الذاتية والموضوعية من العواطف والأفكار والطموحات والقناعات والمعتقدات. وتكون الأعمال الإبداعية الكبيرة والرفيعة من حيث البناء الجمالي موقعا لها، "فتعبر عبر ما تتيحه من انسجام كبير بين مكوناتها، عن مواقف كلية، يتخذها الإنسان، أمام المشاكل الأساسية، التي تطرحها صلات الأفراد فيما بينهم، ومع محيطهم الطبيعي"(1).

إن النتيجة التي وصل إليها **لحمداني** تكشف عن مدى حرصه على الالتزام بجانب من تحديدات المنهج البنيوي التكويني، في قراءة وتعيين الرؤية الاجتماعية والفكرية للنصوص الإبداعية والبنيات الاجتماعية التكوينية التي تشير إليها في الواقع. وهذا عبر البحث في المكونات النصية ودلالاتها النابعة. وهو الإجراء الذي اتبعه في دراسته لرواية "قبور في الماء" لـ**محمد زفزاف** التي عبرت عن مستوى راق من النضج الفني، بموازاة مع تطو رؤيتها الانتقادية للواقع الاجتماعي.

ومن خلال الرؤية المأساوية التي حفل بها نص الرواية، نستشف البعد الفلسفي المشبع بالروح الإنسانية، وهذا الموقف الذي تعبر عنه الرواية ينسجم مع رؤية فكرية اجتماعية. ويرى **لحمداني** بشأن هذه العلاقة التناظرية، أن رؤية الرواية "تعبر عن نضج فكري متميز في سياق التعبير عن إيديولوجية البرجوازية الصغيرة بالمغرب"(2).

---

(1) Lucien Goldman: Recherches dialectiques; éditions, NRF, Gallimard, Paris 1959, p. 108.

(2) حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 517.

والخلاصة التي يمكن استنتاجها من خلال مساءلة المسار الإجرائي الذي اعتمده لحمداني في كتابه "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي"، هي أن الناقد قد اعتمد بشكل أساسي على تقسيم دراساته إلى مرحلتين، هما: الفهم والتفسير. وعمل في المرحلة الأولى على الكشف عن مكونات النصوص وبنياتها الجزئية، ومتابعة وظيفتها في صياغة الدلالة العامة، وتجميع العناصر المكونة للرؤية الاجتماعية للنص، سواء عبر مواقف وأفكار الراوي، أو العلاقة التي يقيمها مع الشخصيات الروائية.

وعند الانتقال إلى تصنيف البنيات المشتركة لكل مجموعة من النصوص في المرحلة الثانية، تجاوز لحمداني الخصوصيات الجزئية لبعض الروايات. ويعود ذلك - في رأينا - إلى عدد الروايات التي تناولها بالدراسة، وبالتالي فإن غزارة المتن المدروس جعلته يقوم بتصنيف البنيات، ضمن حُزَم تأويلية لمقارنتها ومطابقتها بالبنيات الاجتماعية المعبرة عنها، والممثلة لها في ذات الوقت. ومن ذلك توصل إلى جملة نتائج يتطلبها الإجراء البنيوي التكويني، في مستوى تحديده البنية الدالة للنص الروائي، وأنماط الوعي القائمة في البناء الاجتماعي. ومن ذلك ما توصل إليه بصدد التأكيد على أن روايات غلاب، قد عبرت عن الوعي الممكن عند بعض أجنحة وفصائل البرجوازية المغربية، وأن البنيات الذهنية والمقولاتية الأساسية التي تناولتها الرواية المغربية هي الصراع الاجتماعي، تخلف الفكر، العلاقة مع الغرب، مشكلة المرأة، وقضية الأرض؛ وفي هذا يقول محمد خرماش: "فالمنهج البنيوي التكويني يبدو أكثر طواعية في يد لحمداني، وقد استغل كثيرا من مفاهيمه استغلالا مفيدا في دراسته"(1).

---

(1) محمد خرماش: إشكالية المنهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ص 128.

II. 2 - كتاب "من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية"، والتركيب الإجرائي:

II.2.1 - الاقتراح المنهجي:

يشكل البحث عن المنهج المتكامل في قراءة النصوص الأدبية عموما، والروائية بالخصوص، أحد الانشغالات التي تواجه الدارسين والباحثين والمهتمين، وبخاصة ما يتعلق بدراسة الرؤية، ودراسة السرد في مجمل قضاياه. وإذا كان المنهج يوصف بأنه "طريقة في التعامل مع موضوع الدراسة، تعتمد على أسس نظرية، ذات أبعاد فلسفية، وإيديولوجية بالضرورة، وتملك هذه الطريقة أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس النظرية المذكورة، وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة"[1]، فإن المسعى الذي ينشده حميد لحمداني في مقترحه المنهجي المتضمن في كتاب "من أجل تحليل سوسيو - بنائي للرواية"، ينطلق من أطروحتين أساسيتين؛ تعمل الأولى على إعادة قراءة المستوى الإجرائي في البنيوية التكوينية؛ وتسعى الثانية نحو إنجاز رؤية منهجية جديدة تستند إلى التركيب بين منظورين تراهما متكاملين من حيث التطابق النظري، على الأقل ضمن مسار واحد من مساراتهما، هما النقد البنيوي والنقد البنيوي التكويني.

ويكتمل هذا التصور عبر استلهام نظرية سوسيولوجيا النص كما طرحها ميخائيل باختين في البداية، ثم بيار زيما في مرحلة لاحقة. وبالتالي يكون المسار الإجرائي للمنهج السوسيو - بنائي هو الانطلاق من البنيوية التكوينية، وبخاصة في مفاهيمها الأساسية حول البنية الدالة والرؤية للعالم وأشكال الوعي، ويتم الاحتفاظ بمرحلة التفسير التي تبحث في علاقة التناظر بين البنيات النصية والبني المجتمعية المعبرة عنها.

---

(1) سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت 1988، ص 11.

أما مرحلة الفهم الغولدمانية، التي تكمن غايتها الأساسية في دراسة النص من داخله، كمرحلة أولى لفهم مكوناته وكشف بنياته الدالة، فإن لحمداني يقترح أن تتم تغطية العجز الإجرائي لمرحلة الفهم، بإدراج المقترحات الإجرائية البنيوية في دراسة النص السردي ضمن هذه المرحلة، نظرا لغياب أي توجيه إجرائي ثابت وواضح وقار بشأنها من طرف غولدمان.

ويجيب لحمداني عن سؤال أساسي حول جدوى وأهمية مقترحه المنهجي بالقول: إن الصيغة المنهجية المقترحة لدراسة الرواية العربية ومنها الرواية المغربية، تأخذ مشروعيتها بسبب بعض الاحتياطات أهمها اثنان:

* **الاحتياط الأول**: وهو متعلق بالابتعاد قدر الإمكان عن مصطلح البنيوية التكوينية، نظرا لأن مفهوم البنية فيه ليس له قيمة كبيرة، كما أن المنهج لم يقدم رصيدا معرفيا لحقيقة النص الأدبي من الداخل، واكتفي بإشارتين في حديثه عن البنية في مرحلة الفهم، هي:

- حرص المنهج على التعامل مع النص وحده مرحليا ولا شيء غير النص.
- هدف المنهج أن يكشف عن البنية الدالة، أي عن عمق النص الدال، ولم تقدم البنيوية التكوينية الوسائل المباشرة للقيام بهاتين المهمتين.

* **الاحتياط الثاني**: ويتعلق بالابتعاد قدر الإمكان عن استخدام مصطلح "سوسيولوجيا النص"، مادام المفهوم الغالب لتحديد مدلول هذه السوسيولوجيا يميل الى الاعتقاد بالحياد المطلق للكاتب، في تصوير مواجهة الإيديولوجيات داخل النص[1].

---

(1) حميد لحمداني: من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، منشورات الجامعة، 1984، ص 20.

وضمن هذا التوجه يكون التحليل السوسيوبنائي تركيبا منهجيا، يستفيد من المناهج السوسيولوجية في ربط القيم الفنية بالحركة المجتمعية، كما يستفيد أيضا من تقنيات التحليل السردي للمنهج البنيوي. وليس اقتراحا منهجيا جديدا، لأن أصعب ما يدعيه منظرو النقد هو صنع نظرية أو منهج، كما يرى محمد الدغمومي الذي يقول: "وربما كان البحث عن نظرية واختلاقها أكثر صعوبة من صنع منهج، لأن صنع منهج ما يعني لزوما المرور بنظرية جديدة أيضا، ولذا فرفع شعار التأسيس النظري.. لم يكن سوى اقتراح تصورات مستمدة من نظريات جاهزة"[1].

II.2.2 – الاختيار المنهجي:

إذا كانت المناهج التي تقارب النص الأدبي من خارجه، قد أثبتت محدوديتها اعتبارا من أن الناقد "السوسيولوجي ومعه النفساني ومعهما غيرهما ممن يتدخلون في النقد الأدبي انطلاقا من مذاهب أجنبية عن الأدب، لا يمكن أن يفضي سعيهم ذلك إلى نتيجة تذكر"[2]؛ فإن تطويع المنهج السوسيولوجي، بإضافة مركب بنيوي لحقيقته الإجرائية، قد يفتح أفقا جديدا للمقاربات النقدية الأدبية، شريطة أن يكون التحليل النقدي يمتلك شروط الوعي التام بمحاذير هذه الاستفادة وحدودها، التي تتحاشى إنتاج مقاربة نقدية هجينة، لا تخضع لصرامة المنهج النقدي ومفاهيمه، ومفرداته الاصطلاحية.

فالمنهج أو بالأحرى المنهجية السوسيوبنائية المقترحة من طرف

---

(1) محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1999، ص 83.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، ط1، الجزائر 2002، ص 77.

حميد لحمداني؛ تستفيد من البنيوية التكوينية، في التأكيد على ضرورة ربط الإنتاج الأدبي والروائي بإحدى البنيات الاجتماعية والإيديولوجية المتصارعة في الواقع.

كما أنها تتمثل في جانبها المتعلق بمقترح الفهم الغولدماني، الأخذ بجماليات التحليل الروائي عند باختين، خاصة ما تعلق منها بمفهوم الحوارية، وتعدد الأصوات الروائية. وهذا دون السقوط في السكونية والرتابة التي تفرضها الدراسة المحايدة التي لا تعطي أهمية للدور الذي تؤديه رؤية العالم داخل النص، وامتداداتها في البيئة الاجتماعية. وعملا على تضافر الجهد النقدي، بين مكون بنيوي وآخر سوسيولوجي، يقرر لحمداني مجال منهجيته بالقول: "تستفيد الدراسة التي نعتزم القيام بها.. من المنطلقات النظرية لسوسيولوجيا النص، بحكم اهتمام هذا الاتجاه واستيعابه للجانب اللساني والبنائي في دراسة الأدب، وبحكم معرفته بالكيفية التي تتجلى بها المعطيات السوسيولوجية في النص الروائي على الخصوص"(1).

إن هذا التحديد المنهجي بالالتزام بمفاهيم سوسيولوجيا النص، كانت غايته الأساسية، هي استثمار مبدأ الحوارية، وتعدد الأصوات الباختيني، للاطلاع على أسلوبية الرواية، في تمثلها لمجريات الأحداث والمواقف والقيم الفكرية والإيديولوجية. غير أن هذا الإجراء البحثي، الذي يدعو من خلاله باختين إلى حيادية الكاتب، في عرض أحداث الرواية، وعدم التعاطف مع أي من الإيديولوجيات المتصارعة في الرواية، يقف لحمداني موقفا رافضا له. ويدعو في منهجيته الجديدة إلى الاحتفاظ بالنظرة الجدلية التي تربط النص كصوت إيديولوجي له معنى في كليته. وفي هذا الشأن يقول لحمداني "يمكننا أن نحتفظ للدراسة

---

(1) حميد لحمداني: من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، ص 19.

الروائية بجانبها الفعال، الذي يعتبر أي عمل إنما هو مساهمة فعالة، أو على درجة متواضعة من الفعالية، في الدفاع عن فكر معين، له وجود فعلي في الحياة الثقافية للمجتمع، كما أنه يمارس تأثيره ويدخل في صراع مع أشكال الفكر الأخرى التي تعيش معه في نفس البيئة"(1).

وانطلاقا من هذا التصور الواعي بحقيقة التوازن في صياغة المحددات المنهجية، باشر لحمداني اختباره المنهجي، من خلال تطبيقه على رواية "المعلم علي" لـ عبد الكريم غلاب، وقد التزم في إجرائه النقدي، بالمرحلية المنهجية التي اقترحها لوسيان غولدمان، وهي مرحلة الفهم، ثم مرحلة التفسير.

أ - فهم الرواية:

في القسم الذي وضع له لحمداني عنوان "فهم الرواية"، قام بتحديد نوع الرؤية السردية كما حددها النقد البنيوي، فوجد أن الرؤية من الخلف vision du dehors، هي الرؤية المهيمنة، وأن الرواية رغم احتوائها على المقاطع الحوارية، فإن توجيهات الراوي حاولت دائما توجيه الرؤية وانتباه القارئ لما يريد الراوي إظهاره من كلام الشخصيات، التي تبقى دائما تحت مجال تحكمه.

كما أن الواقعية التي تتبادر لأول وهلة في نص رواية "المعلم علي" ليست رؤية واقعية تحليلية بالمنظور البلزاكي، بل هي واقعية تقوم بوصف لمظاهر الواقع، وهذا الوصف يتخذ الطابع الإثنوغرافي. ويلاحظ أيضا أن اللوحات الوصفية هيمنت على فصول الرواية، أفقدتها العلاقة السببية فيما بينها، مما أدى إلى تفكيكها، وتحطيم ترابطها. وزاد من تعميق هذه الحقيقة، تغييب دور الأبطال الذين لم يكن لهم دور أساسي فيها.

ويبلغ هذا الأمر مداه لدرجة أنه يمكننا حذف الفصلين الحادي عشر

(1) المرجع السابق، ص 20.

والثاني عشر من الرواية، دون أن يحدث أي تأثير في سيرورة الأحداث الروائية[1]. فالرواية ركزت اهتمامها بالدرجة الأولى على تقديم نظرة بانورامية للواقع الاجتماعي لمدينة "فاس"، عبر عدسة الراوي الذي يقدم صورا لأزقة المدينة، وأسواقها، وصناعتها التقليدية، وتعاقب فصولها، وخصائص طقسها. وهو ما يثبت أن وصف مظاهر الواقع، لا يعني الواقعية في شيء؛ بل يجعل النص السردي أقرب إلى أشكال أولية في الإخبار يمثلها أدب الرحلات.

واعتمد لحمداني إلى جانب مقاربات دراسة المبنى الحكائي، مفاهيم غولدمان حول الوعي ومستوياته وتطوره، في صلته وعلاقته بدور، ووظيفة الشخصية المحورية في الرواية. كما تعرض لحوار الإيديولوجيات في الرواية، دون الحديث عن إيديولوجية الكاتب، ملتزما في ذلك بمنهجية باختين حول مبدأ الحوارية. وقد توصل لذلك عبر استقراء المجال اللغوي، المتصل بخطابات الشخصيات. وعمل عبر تنضيد وتنسيق التعابير المتماثلة والمتشابهة، إلى فهم وإدراك دلالة النص. وهذه التراكيب والألفاظ تقوم مقام الكلمات المفاتيح les mots clés، "أو أنها على الأصح تعابير مفاتيح، يكون اكتشافها بمثابة العثور على مفتاح لفهم دلالة النص"[2].

ب – تفسير الرواية:

في القسم الثاني من تحليل الرواية، التزم لحمداني بمراحل الدراسة التي تفرضها البنيوية التكوينية، والتي تقوم على أن الفهم التام للأعمال الأدبية، لا يتم إلا عبر إدراجها ضمن بنية فكرية أوسع وأشمل. ولكي

---

(1) حميد لحمداني: من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، ص 41.

(2) المرجع السابق، ص 68.

تكتسب الأعمال الأدبية قيمتها الإنسانية، كان من الضروري أن ينظر إلى بنية النص الروائي في علاقتها بالبنى الفكرية السائدة في المجتمع الذي تكونت في إطاره. ويشرح لحمداني إجراءاته المنهجية في مرحلة التفسير بقوله: "لن نتعامل مع رواية المعلم علي على أنها فن خالص، فنقتصر على ما قدمناه من تحليل مسهب للجانب الشكلي، ولن نقتصر في الكلام عن الدلالة على ما تسميه البنائية أحيانا بدلالة النص في ذاته، ولكننا سننتقل إلى تفسير هذه الدلالة الداخلية نفسها، انطلاقا من المحيط الفكري الذي أنتجها"[1]. ووفق هذه المنهجية تم تحديد صورة المجتمع المغربي، في مرحلة معينة من تاريخه متصلة بالنزوع نحو الاستقلال، ولذلك تغيب كل مظاهر الصراع الاجتماعي، ويكون المجتمع وحدة متماسكة، في مواجهة المستعمر. كما أن الرواية سارت بدورها باتجاه واحد هو إثبات أهمية دور الوعي النقابي والوعي السياسي في بلورة قيم التغيير. ويشير لحمداني في مستوى آخر إلى أن رؤية الحركة الوطنية المغربية، التي يتبنى أفكارها الكاتب عبد الكريم غلاب، هي التي جعلت الشعور الوطني، يتوقف عند نقطة مطلقة ونهائية، هي الاستقلال. وهذا يعني أنه تم إهمال كل الصراعات الاجتماعية التي كانت دائرة في المجتمع. "فما دامت لحظة الاستقلال تحقق جميع المصالح، فهذا يعني أنها.. تحولت لتوقف تاريخي تام، يشمل أولا توقف الصراع مع المستعمر، ويشمل ثانيا توقفا لكل صراع داخلي في بنية المجتمع نفسه"[2].

إن البنية الدالة، ورؤية العالم الكامنة في نص رواية "المعلم علي"، تم إدراجها في بنية فكرية ثقافية أشمل، هي فكر الطبقة البرجوازية المغربية التي كانت المتحكم في سيرورة التحرير الوطني، وانتماء

---

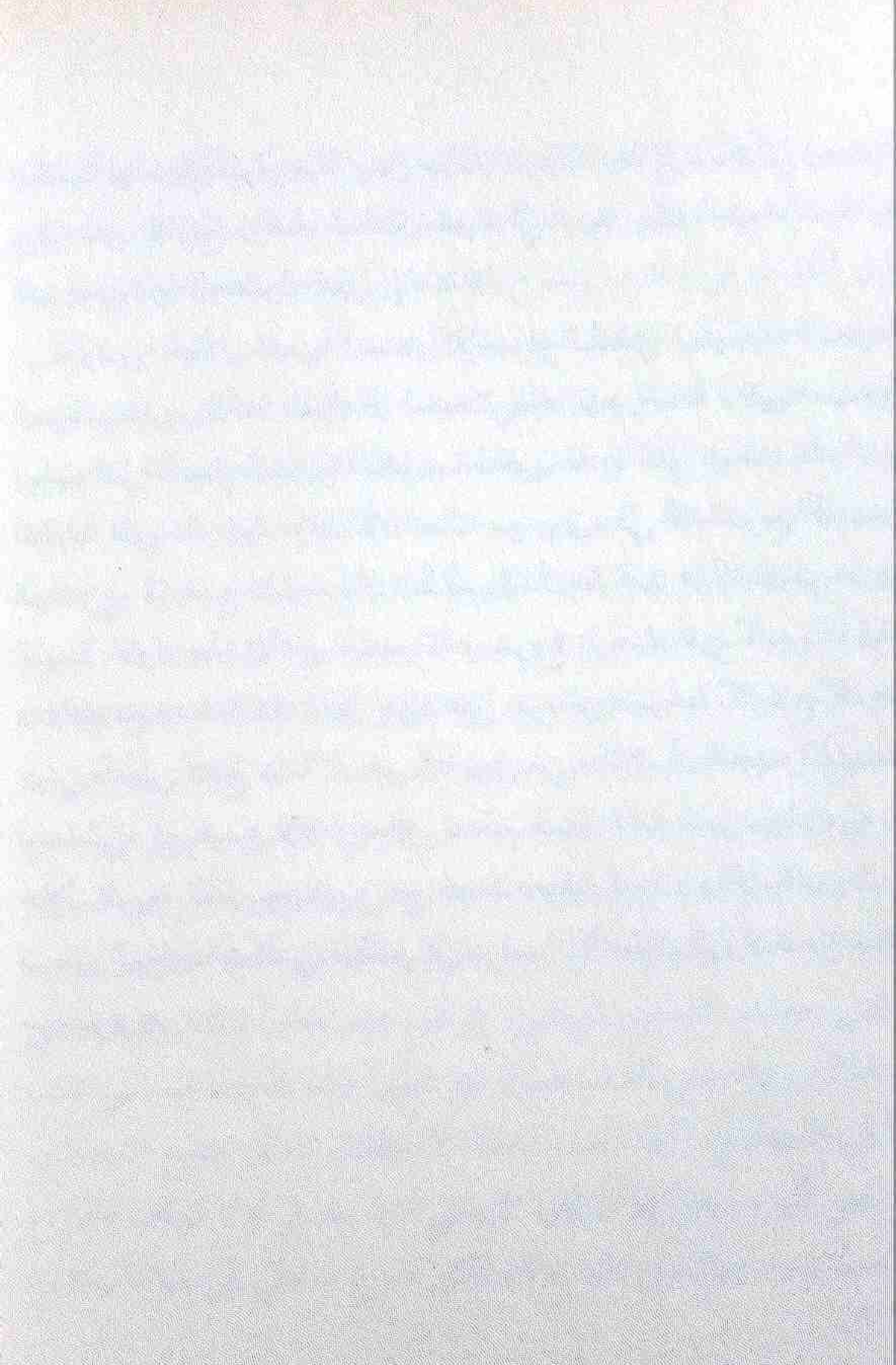
(1) المرجع نفسه، ص 89.

(2) المرجع السابق، ص 98.

يتب لهذه الإيديولوجية، رهن مسار الرواية، بطابع سكوني وصفي، يركز على التاريخ بوصفه محطة مضيئة في مسار طبقة اجتماعية، كانت أهم إنجازاتها الحصول على الاستقلال.

ومن خلال تتبعنا لمسار الإجراء النقدي لمنهجية التحليل السوسيوبنائي، يمكننا القول أن لحمداني، قد قدم إضافة تركيبية منهجية، تسهم في تأهيل البنيوية التكوينية لتكون قادرة على الوفاء بالتزاماتها النظرية التي تطرحها. وإن كان هناك من يرى، في أن التنويع المنهجي المقترح، لا يقنع كثيرا، لأن النقص الملاحظ عند غولدمان في مرحلة الفهم، حاول هذا الأخير استدراكه بمشروع البحث عن "البنى الدقيقة" les micro structures، الذي جربه على جزء من مسرحية "الزنوج" لـ جان جيني فأعطى نتائج هامة[1]. غير أننا نرى من جانبنا، أن الجهد الذي بذله لحمداني، في سعيه لإقامة بدائل تحكم مسار النقد السوسيولوجي، من خلال تنويعه السوسيوبنائي، يعد جهدا معرفيا كاملا، وبالإمكان اعتماده ضمن المقاربات التي تنطلق في دراسة الأعمال الروائية، من منطلق سوسيولوجي.

(1) محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد المغربي المعاصر، ص 148.



III - سعيد علوش الرواية والإيديولوجية:

ب- نمط الوعي وبنية النص الروائي:

يتناول سعيد علوش في كتابه "الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي" 1981[1]، دراسة الرواية في المغرب العربي، في ضوء المنهج البنيوي التكويني. وإذا كانت المباحث السابقة من هذا الفصل، قد تميزت بالتركيز على النصوص الأدبية الروائية تحديدا، فإن المقاربة التي تعتمدها دراسة علوش، تختلف من حيث انتقالها بين البيئة النصية، والبيئة الاجتماعية الواقعية التي أنتجته. في مسعى يستهدف تحليل المكونات السوسيوتاريخية التي أنتجت النصوص الروائية. ويشير الناقد بصورة مقتضبة إلى المنهج المعتمد في دراسته بقوله: "أما بالنسبة لمنهجنا فقد وقع اختيارنا على البنيوية التكوينية كمنهج يلعب لوكاش وغولدمان دورا هاما فيه.

ويسمح لنا هذا المنهج بالقيام بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية، بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية، وأخيرا بين الحديث الروائي والإيديولوجيا السائدة"[2]. وهذا التحديد المنهجي يجد صداه المباشر في الفصل الثاني من الكتاب، حيث وظف الناقد بصورة أساسية بعض مقولات البنيوية التكوينية، وبالخصوص ما تعلق منها بمفهوم الوعي الفعلي La Conscience Réelle، والوعي

---

(1) سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت 1981. والكتاب في أصله أطروحة جامعية تقدم بها الناقد لنيل دكتوراه السلك الثالث.

(2) نفسه، ص 12.

الممكن La Conscience Possible. وأضاف لتحليله دراسة الوعي الخاطئ.

وما يمكن تسجيله بداية أن دراسة علوش ارتكزت على تحليل النص الروائي بوصفه تمثيلا لبنية المجتمع، وانعكاسا للحركة التي تميزه. ولذلك فقد اعتمد في بداية الفصل الثاني تقديم تصور للعلاقة القائمة والمفترضة بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي في المغرب العربي.

III .1 - التاريخي والجمالي في الكتابة الروائية

يطرح علوش تساؤلا جوهريا بشأن العلاقة التي يمكن إقامتها بين التاريخ والتخييل، بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي. وما هي طبيعة المادة التاريخية وخصائصها. وما هي الطريقة التي يتم من خلالها استلهام التاريخي في الجمالي. وهذه العلاقة محكومة بخصوصية الفضاء الجغرافي والاجتماعي، المتميز بتفاعل الروائيين مع التاريخ، من منظور تتعدد فيه صور الواقع، وانقسام الأهداف والدوافع، بين عملية التأرخة الروائية، وبين الاستفادة من التاريخ لكتابة نصوص تخييلية.

إن البحث الذي باشره سعيد علوش من خلال اختياره البحث في دوافع الحضور التاريخي، بوصفه المكون الأساسي للتخييل الروائي، يحدد بشكل واضح مدى الاهتمام الذي يوليه للدور الذي تؤديه الحركية الاجتماعية بمختلف أبعادها في صياغة الكون الجمالي والفني للإبداع. كما يشير من جهة أخرى إلى وعي تام بأهمية الدور الاجتماعي للكتابة، في بلورة وعي إيديولوجي خاص، يستجيب بصورة مباشرة للتحولات التي شهدها المغرب العربي، خلال فترتي الاستعمار والاستقلال.

وبالإضافة لذلك تظهر الكتابة الروائية في المغرب العربي، سواء أكانت ذات تعبير عربي أم فرنسي، وكأنها تقف في وجه أنماط ثقافية استعمارية، كان أبرز تمظهر لها الرواية الاستعمارية التي تصور شعوب المستعمرات، من جانب واحد هو البحث عن الغرابة والفرادة. وهكذا فإن الرواية الاستعمارية هي رواية صوت واحد، صوت المستعمر الذي يتكلم باسم الآخر ويغيبه، ويقدم صورة لصراع حضارتين، الأولى تتقدم والثانية تتقهقر.

إن الحديث عن التاريخ هو حديث عن الواقع المستمر والممتد. واعتماد علوش دراسة العلاقة بين التاريخ والإبداع الروائي، يأتي في جانب حساس منه استجابة للطرح المنهجي، الذي تمثله البنيوية التكوينية في سعيها لمساءلة الجمالي، ومدى تمثله للواقعي الاجتماعي، وإن في حضوره التاريخي. ويؤكد **لوكاش** أن البحث في العناصر التاريخية في الإبداع الفني والروائي، تعكس انسجاما وتلاحما للكاتب مع محيطه الاجتماعي؛ فأسئلة التاريخي والجمالي والإجابة عن هذه الأسئلة، تتحدد بموقع الكاتب من الحياة الشعبية. وقيمة النص الروائي التاريخي تتحدد من خلال قدرة الروائي على تمثل وتصوير الحياة الشعبية بشكل عميق ويمصداقية[1].

إن الحضور البارز للتاريخ ممثلا في الصراع من أجل الحرية والاستقلال، شكل عنصرا فاعلا، ومادة لرواية المغرب العربي بين 1960 و1974، وتم ذلك عبر تقاسم الخطاب الروائي لعناصر، واهتمامات الخطاب التاريخي. وتم التفاعل بين الخطابين، استنادا لخصوصية كل واحد منهما؛ فالروائي يعتمد التحليل وإثارة الخيال، وتوظيف العناصر والخصائص الذاتية للإبداع، في حين يستند الخطاب التاريخي، إلى

(1) Georges Lukacs: Le roman Historique; éditions Payot, Paris 1965, p. 381.

الأحداث التي هزت معمارية المجتمع مستعينا بما توفره له طبيعة مادته العلمية التي تجعله في مواجهة مباشرة مع المجتمع.

وانطلاقا من علاقة التوظيف الجمالي للبعد التاريخي، يرى علوش أن الخطاب الروائي لا يتقاسم نفس الاهتمامات مع الخطاب التاريخي، "بل تتم نزوعات استدعاءاته للتخييل الفني، من أجل احتواء واقعي المجتمع وتاريخية المؤرخ، حيث تسجل كتابات الروائي عوالم تحت منظورات فنية واسعة. من هنا يكون الحديث الروائي تخييليا في ثلاثة أرباعه، بينما ينحصر التاريخي في ربع واحد"[1].

إن هذه الملاحظة بشأن العلاقة بين التاريخي والروائي، اعتمدها سعيد علوش لمقاربة روايات المغرب العربي، ليتم التعامل معها عبر التحليل البنيوي التكويني، للكشف عن مدى تمثلها للبنية المجتمعية، بوصفها تشكل جانبا من البنية الفوقية الثقافية لمجتمعات المغرب العربي. وهذه المقاربة تستلهم جانبا من الفلسفة المادية التاريخية، في اعتمادها على قاعدة البنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية، التي تنتج بنية فوقية تضم كل أشكال الإنتاج الثقافي والفلسفي، وأشكال الوعي الفكري والإيديولوجي. إلى جانب ذلك فهي تتناول عاملا أساسيا يدخل في إجرائيات البنيوية التكوينية، يتعلق برؤية العالم وأشكال الوعي المختلفة.

III 2. - الوعي التاريخي والوعي الروائي

عمد سعيد علوش إلى البحث في أشكال الوعي الروائي، المجسد في روايات المغرب العربي، بهدف تحديد أبعاده وخصائصه، ودرجة تفاعله مع الواقع. ولتحقيق ذلك، اقترح دراسة ثلاثة مستويات من الوعي الروائي هي: الوعي الواقع، الوعي الخاطئ، والوعي الممكن.

---

(1) سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، ص 28.

III.2.1 - الوعي الواقع بين صورة المستعمر، وصورة المستعمر

عبر توظيفه لعناصر حدثية ومواقف مستلة من روايات: الشجرة لمحي الدين بن خليفة، ومالاتذروه الرياح لمحمد عرعار العالي، والتحدي لمحسن بن ضياف، وحليمة لمحمد العروسي المطوي، والدكلة في عراجينها للبشير خريف، ودفنا الماضي لعبد الكريم غلاب، وطريق الرشاد لمحمد المختار جنات، واللاز للطاهر وطار، ويوم من أيام زمرا لمحمد الصالح الجابري. يصل علوش إلى أن شكل الوعي الواقع، الذي يعكس مستوى التصور المتداول في الروايات المدروسة، تمثله بنيتان. البنية الأولى ترسم صورة المستعمِر، وهي متصلة بفكرة القوة والتوسع والاحتلال، والعمل على نشر الحضارة بين الشعوب. أما البنية الثانية، فترسم صورة المستعمَر، بما فيها من انبهار بالقوة الاستعمارية، ومقاومة وإصلاح، وترسيخ للقيم الوطنية، ومكونات الهوية الثقافية.

ويقدم علوش نماذج للوعي الواقع من خلال عرضه لمواقف أبطال الروايات. فنتعرف على أنماط الوعي السائدة. فبطلا روايتي: الشجرة، وما لا تذروه الرياح، ينبهران بقوة المستعمر ويلتحقان بصفوفه، في موقف ينم عن الاستلاب والتشيؤ[1]. أما مظهر الصراع الحاد بين الأنا الوطني والآخر المستعمر، والمتمحور حول امتلاك الأرض، فيكون، من خلال وعي الروائي الذي يأخذ على عاتقه مهمة التبشير والدعوة للوعي الوطني. وتمثل هذا الموقف رواية التحدي، ورواية حليمة[2]. أما مظهر الوعي الواقع الرافض لاغتصاب الأرض، والمتمسك باختيارات تتعلق بمفهوم الحق والعدل والقانون، فتجسدتها رواية الدكلة في عراجينها،

(1) المرجع السابق، ص 36.
(2) المرجع السابق، ص 38.

ورواية دفنا الماضي[1]. وصورة الآخر المجسدة في الوعي الواقع من خلال صفات الإجرام والوحشية والفظاعة والفساد والقتل..، تضمنها الخطاب الروائي في نص رواية الزلزال، ورواية طريق الرشد[2]. ويصل الناقد في نهاية التحليل إلى أن أشكال الوعي الواقع، التي تجسدت من خلال النصوص الروائية المدروسة، تباينت مستوياتها بين حقيقة الوعي في الواقع الاجتماعي، وبينه في المستوى التخييلي، "ويجب الاعتراف أن مرحلة الوعي الواقع كمستوى من الوعي الفني لم تعط النتائج التي توخاها منها الخائضون فيها"[3].

من خلال العرض السابق يمكننا أن نسجل جملة من الملاحظات المتعلقة، بالمنهجية المعتمدة من طرف الناقد. وأول ما نتبينه، هو أن الدراسة لم تأخذ بالتحليل مجمل النصوص الروائية، واكتفت بأجزاء منها، وهو أمر يتنافى ومنهجية البنيوية التكوينية، التي ترى في الأعمال الروائية بنية كلية منسجمة، تحمل رؤية متماسكة عن الواقع. وهذه الرؤية لا يمكن اجتزاؤها، من خلال مقاطع منتقاة لغرض الاستشهاد.

بالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن مفهوم الوعي الواقع المعتمد من طرف الناقد، لا يستجيب بصورة دقيقة لما طرحه **غولدمان** في تحديده لأشكال الوعي، حين جعل الوعي الواقع، يمثل نمط الوعي الذي يملكه كل أفراد مجموعة اجتماعية أو طبقة، سواء كان فكرها سائدا منتشرا، أو غير منتشر[4]. فـ**علوش** لم يعمل على تحديد المكونات الاجتماعية بدقة، تسمح بتوضيح معالمها الفكرية، وتكوين تصور منسجم واضح ودقيق لأشكال الوعي الواقع وامتداداته في فكر المجموعات الاجتماعية.

---

(1) المرجع نفسه، ص 41-39.

(2) المرجع نفسه، ص 44-41.

(3) نفسه، ص 45.

(4) Lucien Goldman: Marxisme et sciences humaines, édition Gallimard, Paris 1970, p. 125.

III 2.2 - الوعي الخاطئ والتمثل الفني

في هذا المستوى من التحليل ينتقل علوش إلى مساءلة المواقف التي تم تبنيها من طرف الروائيين، أمام قضايا الرؤية، ومفهوم الحداثة، والجمالية الروائية؛ ففيما يتعلق بالنقطة الأولى يتجلى الوعي الخاطئ في مستوى رؤية الروائي للخطاب الروائي واستلهامه للبعد التاريخي، حيث نجد أن روائيي الشكل التاريخي، لم يتمكنوا من تجاوز الإشكالية القائمة لديهم بين حقيقة الكتابة الروائية، ومواقفهم الإيديولوجية التي يتبنونها، ويأتي في مقدمة هؤلاء الروائيين محمد المختار جنات، الذي يتجلى لديه الوعي الخاطئ من خلال تبنيه لأطروحات مسبقة، يجتهد لفرضها على السياق التاريخي والخطاب الروائي.

وتنطلق هذه الفرضيات في منطق التعميم الذي لا يأخذ بالخصوصيات، إضافة إلى الطرح الديماغوجي الذي يسعى لإلغاء البعد الإيديولوجي عن الحركة الثورية. كما أن رؤيته تغمرها النزعة الماضوية، التي ترفض الانفتاح على حقائق الحاضر، وبالتالي فإن مقياس النجاح في رؤية الكاتب هو ما تحدده قناعاته الخاصة، وليس ما يقدمه الواقع[1].

أما مظهر الوعي الخاطئ لمفهوم الحداثة، فيقدمه سعيد علوش عبر حديثه عن أشكال الكتابة التي تعيش الحاضر في الماضي، من خلال استدعاء الذكريات لمواجهة أحداث الواقع، في شكل نظرة للماضي عبر مرآة الحاضر، الذي لا يحمل أي أفق للتجاوز. فنظام التحديث المعتمد لدى روائيي الوعي الخاطئ، يتميز بالإحباط أمام تحديات الواقع والعصر وقيم الحداثة. ولذلك فإن الخطاب الروائي الممثل لهذا الشكل من الوعي "يؤكد على وظيفته بشكل فج، ويرتكز فقط على استدعاء

---

(1) سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، ص 62.

الذكريات، كخلفية للتوثيق ومقابلتها بالأحداث الجارية"[1].

أما الوعي الخاطئ في مستوى الجمالية الروائية، فإن مظهره الأساسي هو ارتهان الخطاب الروائي، للخطاب الإيديولوجي والسياسي السائد. ومن هذا المنطلق تصبح الكتابة الروائية، مجارية للطرح الفكري السائد في الواقع، ولا تخلق لنفسها فضاء للحرية. وروائيو هذا الشكل يدفعهم قصور الرؤية الشمولية لحركة التاريخ والواقع، إلى الانسلاخ عن دور الفنان المبدع، والوقوع في قبضة السياسي واليومي؛ "وعليه فإن جمالية الحديث الروائي بالمغرب العربي لهي حبيسة وعي واقع وآخر فاسد، إذ يجد الحديث نفسه داخل دائرة الإيديولوجية السائدة التي يلعب فيها السياسي والنخبة الدور الأساسي في التكييف، وهو يماشي هذا الوعي ولا يخالفه لا لكونه خاضعا لرقابة، ولكن لقصور في الرؤية والوعي التاريخي[2].

إن تصنيفات **علوش** لمستوى الوعي الخاطئ، بقي في مستوى عام، وغير محدد فيما يتعلق بالنصوص الروائية التي تندرج ضمن هذا النسق من الوعي. حيث "إنه يصعب التمييز عنده بين الروايات التي تندرج تحت ما سماه الوعي الواقع، وتلك التي تندرج تحت ما سماه الوعي الخاطئ"[3]. فالمفروض أن يدرج النصوص الروائية التي تتبنى، أو تبشر بالأطروحة الاستعمارية، ضمن شكل الوعي الخاطئ، على اعتبار أنها تتبنى إيديولوجية لا تنسجم مع شروطها الموضوعية والتاريخية، هي إيديولوجية المستعمر. وتمثل بذلك مظهرا من مظاهر الاستلاب والألينة Aliénation.

---

(1) محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي، ص 104.

(2) سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، ص 66.

(3) حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 31.

III 2.3 – الوعي الممكن: وعي التاريخ ووعي الرواية

إن الوعي الممكن يتجلى في الأعمال الفكرية والفنية والأدبية، ويحمل بنية نظرية راقية، تنطلق من الواقع لتتجاوزه، على عكس الوعي الواقع. ويتجلى الوعي الممكن في سياق العلاقة الدائرية التي تصل العمل الأدبي بالكاتب، أين يكون التفاعل مستمرا ضمن هذه الحلقة[1]. ويشمل هذا الشكل من الوعي حسب تصنيف **سعيد علوش** عددا من الروايات، منها رواية الزلزال لـ**الطاهر وطار**. وتتحقق درجة الوعي الممكن من خلال البنية التفاؤلية للرؤية التي تضمها الرواية، حيث يكشف الروائي عن الوعي الاجتماعي التاريخي بروح نقدية، تنطلق من رصد التناقضات، والتحولات في البنية المجتمعية. ويتم اعتماد المسار العام للخطاب الروائي عبر تعددية الأساليب، في إشارة إلى تعدد المنطلقات، والتوجهات الفكرية والإيديولوجية. وتخلق رواية الغربة لـ**عبد الله العروي** شكلا آخر من الوعي الممكن، عبر إقرارها بواقع التساؤلات المصيرية للإنسان في سؤاله العميق عن تراجع وهم الحضارة السائدة والرائدة، أمام إكراهات الواقع الصعب.

فالخطاب الروائي في نص الغربة لا يعطي حقائق يقوم بإملائها بقدر ما يطرح أسئلة. وهو ما يعطي الشكل التاريخي للخطاب الروائي فرصة الحركة والانتقال. وعبر تفاعل الصوت الذاتي، والصوت الموضوعي تتنوع مستويات الخطاب الروائي، "وتنتقل من تسجيل يمتد على فضاء تاريخي، ينهل من أهمية الأحداث كمحاور رئيسية للنسيج الروائي"[2].

إن الدراسة التي قدمها **سعيد علوش**، بقدر ما تعكس جهدا في المقاربة السوسيولوجية للعلاقة القائمة بين الإنتاج الروائي وتفاعلاته

---

(1) جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد، ط1، بيروت 1982، ص 41.

(2) سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، ص 74.

مع الواقع الاجتماعي، فإنها في مستوى التمثل المنهجي بقيت بعيدة عن الإمساك بجوهر العملية الإبداعية وتمثلها للبنى الذهنية والمقولاتية المرتبطة بالأيديولوجيات الموجودة في الواقع الذي تنتمي إليه. ويعود ذلك في رأينا لعدة اعتبارات منهجية أهمها:

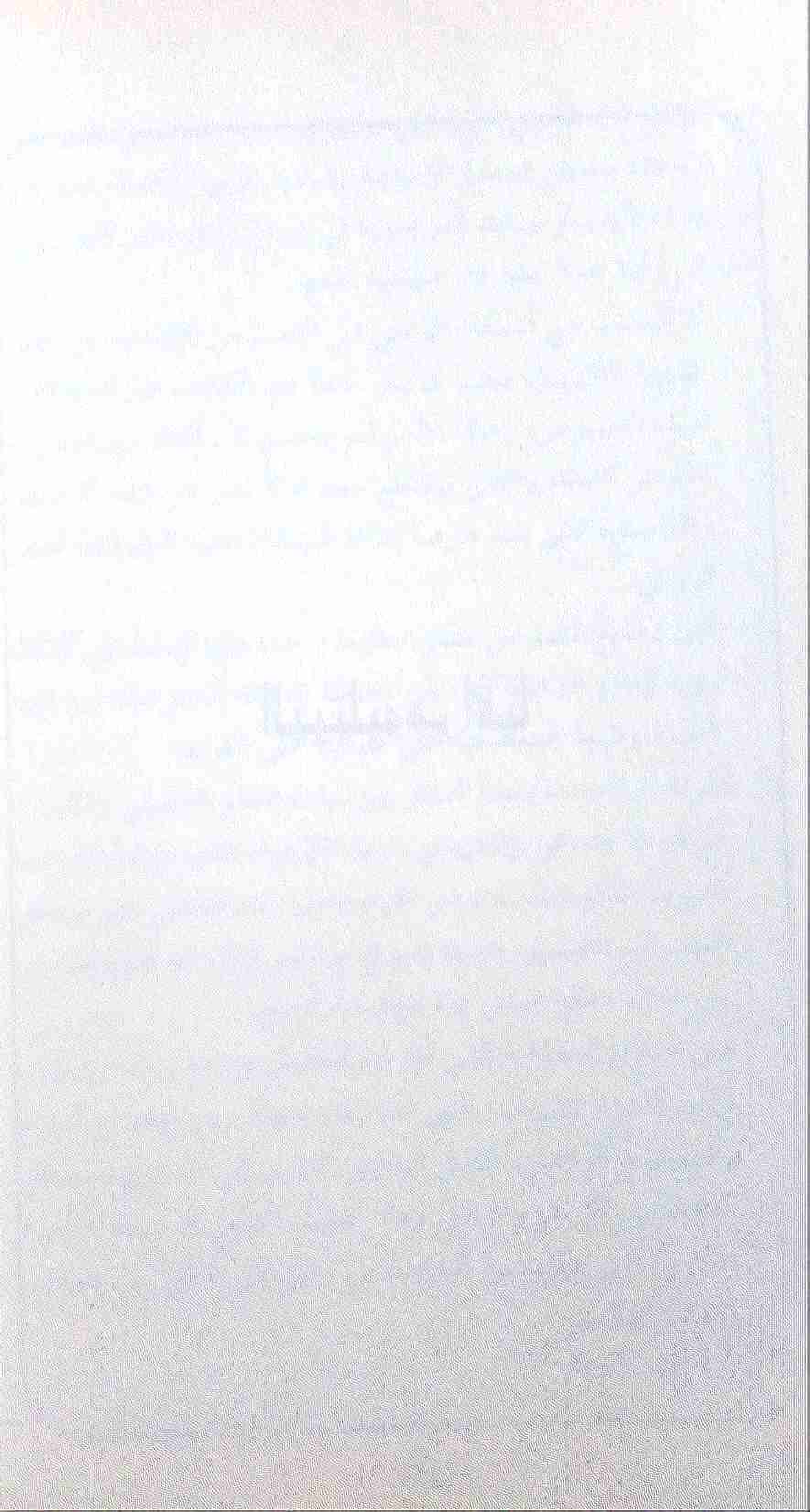
أ - أن البحث في أشكال الوعي في النصوص الإبداعية من منظور البنيوية التكوينية، يجب أن يمر حتما عبر الكشف عن البنية الدالة لهذه النصوص، وهذا الأمر لم يتحقق لأن الناقد لم يتعامل مع نصوص كاملة، واكتفى بمقاطع مجتزأة لا تعبر عن قيمة الانسجام والتناسق، التي يتم عبرها إدراك البنية الذهنية المقولاتية للنص الروائي.

ب - أدى تجميع النصوص ضمن منظومة واحدة دون البحث في أشكال رؤية العالم المكونة لها، إلى خلخلة العلاقة المفترضة، بين البنية النصية والبنية المجتمعية التي عملت على تكونها

ت - لم تلتزم الدراسة بمبدأ التناظر بين بنيات العالم التخييلي ومكونات الواقع الاجتماعي والتاريخي، وهذا الإجراء الذي تتطلبه الدراسة البنيوية التكوينية، يفترض القيام بإجراءات التحليل عبر مرحلتي الفهم ثم التفسير. حيث يتم فهم النص أولا، ثم القيام بتفسيره من خلال دمجه ضمن بنية مجتمعية أوسع.

ث - من خلال المطابقة التي قام بها التحليل بين مضمون الروايات، وبين الفترة التاريخية التي تحدثت عنها، وبين مجتمع الرواية والمجتمع الواقعي، انتقل الدرس النقدي إلى مستوى تبسيطي للعلاقة بين الإبداع والواقع. وهذا المسار النقدي لا يرتبط بالبنيوية التكوينية التي تناظر بين البنيات، بل يحيل إلى شكل من تطبيقات نظرية الانعكاس.

البيبليوغرافيا



أولا: المراجع العربية

- (حافظ) صبري: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1996.
- (قاسم) سيزا: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.
- (حنورة) عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979.
- (حيدوش) أحمد: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د. ت.
- (خرماش) محمد: إشكالية المنهج في النقد الأدبي المعاصر، أنفو - برنت، ط1، فاس 2001.
- (الخطيب) حسام: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، منشورات جامعة دمشق، ط7، دمشق 1997.
- (خلف الله) أحمد: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، القاهرة 1970.
- (الدسوقي) عبد العزيز: تطور النقد الأدب العربي الحديث في مصر.
- (الدغمومي) محمد: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء 1999.
- (زكريا) إبراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، 1976.
- (الزيدي) توفيق: أثر اللسانيات في النقد العربي من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس 1984.

- (سبيلا) محمد وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986.
- (سليمان) نبيل: مساهمة في نقد النقد العربي، دار الحوار، ط2، سورية 1986.
- (سليمان) نبيل: بمثابة البيان الروائي، دار الحوار، ط1، اللاذقية 1998.
- (سويدان) سامي: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت 1986.
- (سويرتي) محمد: النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق 1991.
- (شاكر) عبد الحميد: الأدب والجنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- (شحيد) جمال: في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، ط1، بيروت 1982.
- (طرابيشي) جورج: الأدب من الداخل دار الطليعة، ط1، بيروت 1987.
- (طرابيشي) جورج: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، ط1، بيروت 1982.
- (طرابيشي) جورج: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة، ط2، بيروت 1979.
- (طرابيشي) جورج: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة.
- (طرابيشي)جورج: الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت 1995.
- (الكردي) عبد الرحيم: السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، القاهرة.
- (عبد القادر) حامد: دراسات في علم النفس الأدبي، المطبعة

السرد حرفة، القاهرة 1949.
(عقار) عبد الحميد وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1992.
(العيد) يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط، بيروت 1999.
(محمد عبده) علي: حكايات وأساطير يمنية، دار العودة – بيروت، دار الكلمة – صنعاء 1978.
- (صدوق) نور الدين: البداية في النص الأدبي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية 1994.
- (العجيمي) محمد ناصر: في الخطاب السردين نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس.
- (العجيمي) محمد الناصر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، سوسة 1998.
- (عصفور) جابر: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق 1997.
- (العقاد) عباس محمود: يوميات، القاهرة.
- (علوش) سعيد: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت 1981.
- (فضل) صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة 164، الكويت 1992.
- (حنورة) مصري عبد الحميد: سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف، القاهرة 1983.
- (لحمداني) حميد: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- (لحمداني) حميد: النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي

العربي، ط1، بيروت 1990.
- (لحمداني) حميد: النقد النفسي المعاصر، منشورات دراسات سال، ط1، 1991.
- (لحمداني) حميد: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء 1993.
- (لحمداني) حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء 1985.
- (لحمداني) حميد: من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا، منشورات الجامعة.
- (مرتاض) عبد الملك: النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.
- (مرتاض) عبد الملك: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، ط1، الجزائر 2002.
- (المسدي) عبد السلام: النقد والحداثة، دار الطليعة، ط1، بيروت 1983.
- (المسدي) عبد السلام: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس.
- (المناصرة) حسين: ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجا، دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، حلب 1999.
- (نعمة) رجاء: صراع المقهور مع السلطة دراسة في التحليل النفسي لرواية الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، د. ط، بيروت 1986.
- (يقطين) سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1989.
- (الواد) حسين: في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس، تونس 1985.

ثانيا – المراجع المترجمة:

- (باختين) ميخائيل: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة يمنى العيد ومحمد البكري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1986.
- (باختين) ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1، الرباط 1987.
- (باختين) ميخائيل: شعرية دستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التركيبي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1986.
- (باختين) ميخائيل: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الانتماء العربي، ط1، بيروت 1986.
- (بارت) رولان: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، اتحاد الناشرين، الدار البيضاء 1981.
- (بارت) رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة أنطوان أبو زيد، سلسلة زدني علما، منشورات عويدات 1988.
- (بارت) رولان: أسطوريات، ترجمة قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1996.
- (بارت) رولان: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1994.
- (بارت) رولان: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية 1987.
- (تودوروف) تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1987.
- (تودوروف) تزيفتان: مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشي، منشورات النادي الثقافي بجدة.

- (تودوروف) تزفيتان: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت 1986.
- (تودوروف) تزفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة 1994.
- (جينيت) جيرار: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف.
- (روبير) مارت: رواية الأصول وأصول الرواية، ترجمة وجيه أسعد، اتحاد الكتاب العرب، 1987.
- (ستاروبنسكي) جان: النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1986.
- (ستروك) جون: البنيوية وما بعدها، من ليفي ستروس إلى دريدا.
- (غولدمان) لوسيان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الحداثة، ط1، بيروت 1981.
- (غولدمان) لوسيان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد برادة مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984.
- (فرويد) سيجموند: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، ط2، القاهرة 1969.
- (فرويد) سيجموند: حياتي والتحليل النفسي، ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، ط2، القاهرة 1967.
- (مورون) شارل: مالارميه، ترجمة حسيب تمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979.
- (يونغ) كارل غوستاف: علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، ط1، دار الحوار، اللاذقية 1995.
- (ويلك) روني، و(وارين) أستين: نظرية الأدب.

ثالثا – المراجع الأجنبية:

- (Barthes) Roland: Sur Racine, éditions du seuil, Collection Points, Paris 1970.
- (Barthes) Roland: S/Z essais, éditions du seuil, Collection tel quel, Paris 1970.
- (Barthes) Roland: Le plaisir du texte, éditions du seuil, 1973.
- (Barthes) Roland: Le grain de la voix, Entretiens 19621980-, éditions du seuil, Collection Points, Paris 1980.
- (Barthes) Roland: Essais critiques, éditions du seuil, Paris 1964.
- (Freud) Sigmund: Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen. Gallimard 1973.
- (Freud) Sigmund: Introduction à la psychanalyse, Petite Bibliothèque Payot, Paris 2001.
- (Genette) Gérard: Figures I, éditions du seuil, 1966.
- (Genette) Gérard: Figures II, éditions du seuil.
- (Genette) Gérard: Figures III éditions du Seuil, 1972.
- (Genette) Gérard: Seuils, éditions seuil, Paris 1987.
- (Genette) Gérard: Frontières du récit seuil, Paris.
- (Greimas) A.J.: Sémantique structurale, PUF, Paris 1966.
- (Genette) Gérard: Discours du récit seuil, Paris.
- (Goldman) Lucien: Marxisme et sciences Humaines ed Gallimard collection idées/NRF, Paris 1970.
- (Goldman) Lucien: Le dieu cachée, édition Gallimard collection idées/NRF, 1959.
- (Goldman) Lucien: Pour une sociologie du roman, édition

Gallimard collection idées/NRF, 1964.

- (Goldman) Lucien: Recherches dialectiques; éditions, NRF, Gallimard, Paris 1959.
- (Goldman) Lucien: Marxisme et sciences Humaines édition Gallimard collection idées/NRF, Paris 1970.
- (Lacan) Jacques: Ecrits, éditions seuil, Paris 1966.
- (Lacan) Jacques: Ecrits I, éditions seuil, Paris 1966.
- (Lukacs) George: Le Roman Historique: éditions-Payot, Paris 1965.
- (Lukacs) George: La théorie du roman, éditions Gontier, Paris 1968.
- (Mitterrand) Henri: Les titres des romans de Guy des Cars, in Sociocritique, éditions Fernand Nathan, Paris 1979.
- (Mauron) Charles: Des métaphores obsédantes au mythe personnel, josé-corti, 1966 Paris.
- (Mauron) Charles: L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine, éditions annales de la fac de lettres, Aix - en - Provence 1957.
- (Ricardou) Jean: Le nouveau Roman, éditions Seuil, Paris 1978.
- (Ricardou) Jean: problèmes du nouveau roman, éditions seuil, Paris 1967.
- (Zima) P. V: Pour une Sociologie du Texte littéraire, édition 1018/ union Général d'éditions, Paris 1978.

رابعا - الدوريات:

عالم الفكر، العدد 4، دمشق 1997.

الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، بيروت 1986.

الفكر العربي المعاصر، عدد116-117، خريف شتاء 2000-2001.

الكرمل، العدد 11، سنة 1984.

الكرمل، العدد 21/ 22، سنة 1986.

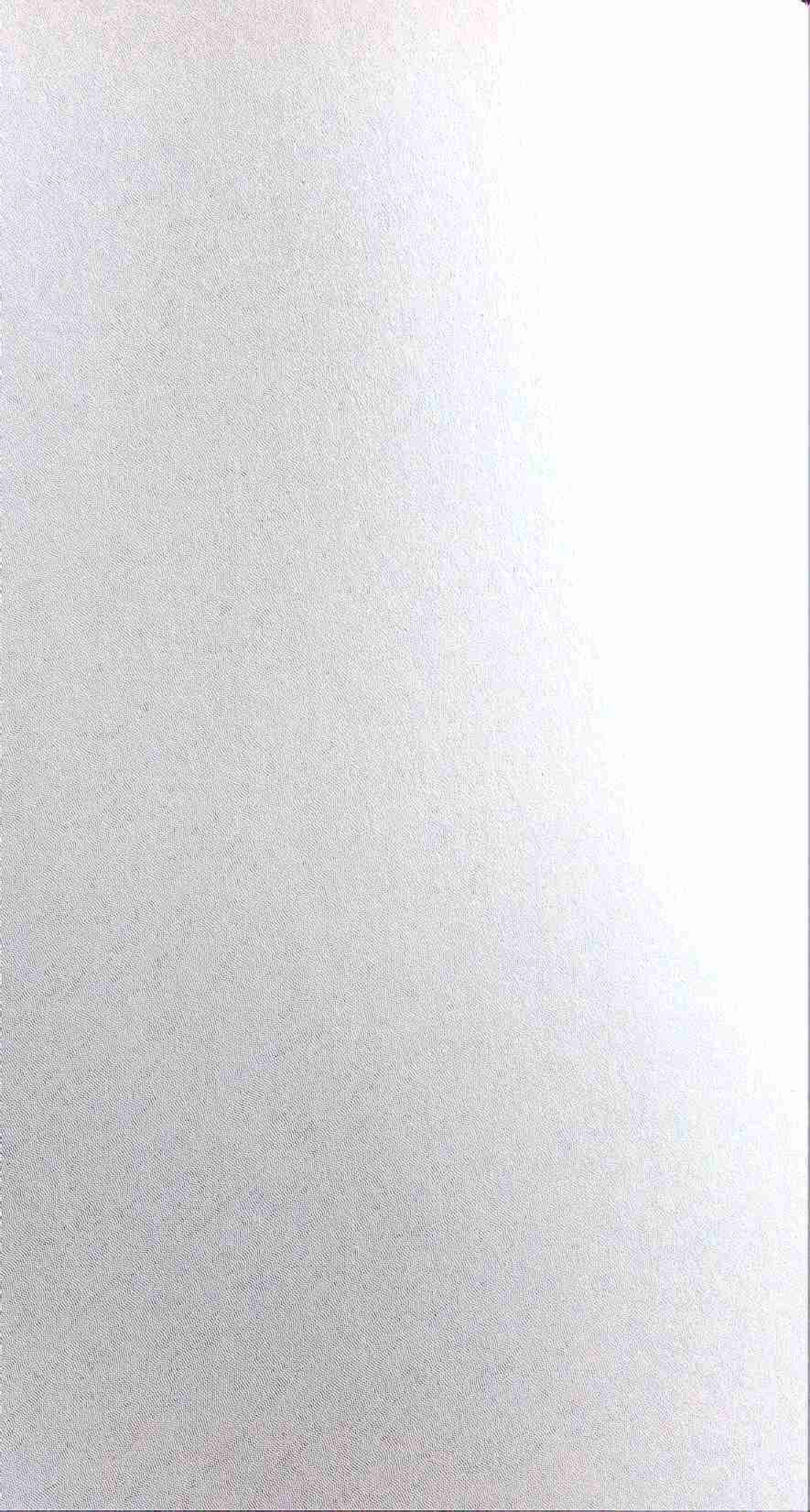
الموقف الأدبي، العدد 202/ 203، دمشق.

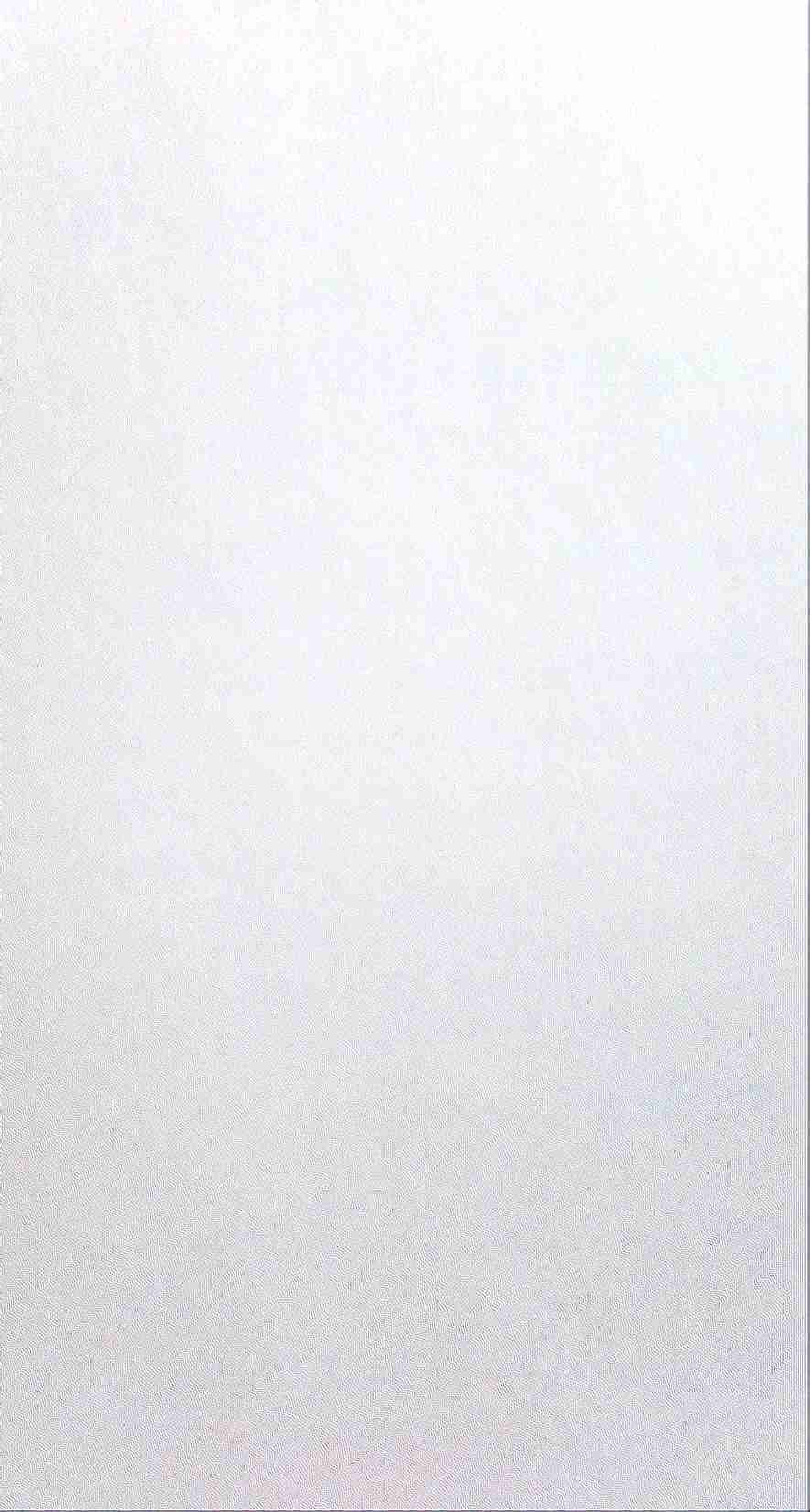
Communication, No. 8, 196.

Langues 1978.

خامسا - المعاجم:

Sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du language. Hachette.1993.





النقد العربي الجديد

مقاربة في نقد النقد

عمر عيلان

• كاتب من الجزائر

تبلورت مفاصل الحركة النقدية العربية مع بيانات الحداثة التي بدأها أدونيس وجماعة مجلة شعر 1956، وتلتها بيانات أخرى مثل «بيان الكتابة» 1981 لمحمد بنيس، وقاسم المقداد وأمين صالح في بيان «موت الكورس»، وبيان «السيميائية والأدب» بالجزائر سنة 1998، والذي صدر بعد أشغال مؤتمر «السيمياء والنص الأدبي» الذي عقد بجامعة سطيف. وبيان الرواية الذي نشره نبيل سليمان عام 1998 ويسوغه بقوله «خلال عقود محدودة رجت صدمة الحداثة كل شيء، وما دمنا في حدود الرواية، فمن الضروري أن يظل حاضرا ما جرى تشخيصه حتى الآن من سلب ومن إيجاب، من منجزات وأوهام وكما في النقد،كذلك في الرواية، بدأ الأمر منذ قرابة العقد وكأنه صدمة جديدة».

إن هذه السيرورة تعكس بعمق مسعى التحول الذي توسس له فكرة الحداثة لدى المثقفين والنقاد العرب.

من المقدمة

لوحة الغلاف:
للفنانة ماجدة علي نصر الدين
mimjoud@gmail.com

تصميم الغلاف: سامح خلف



